ب. كروتشه

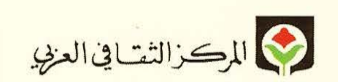
فلسفة الفن

ترجمة وتقديم

سامي الدروبي










المجمل في
فلسفة الفن



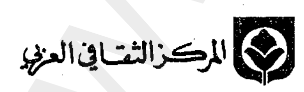
ب. كروتشه

المجمل في فلسفة الفن

ترجمة وتقديم

سامي الدروبي





الكتاب: **المجمل في فلسفة الفن**

المؤلف: **ب. كروتشه**

المترجم: **سامي الدروبي**

الطبعة الأولى، تشرين الأول ـ أكتوبر 2009

ISBN 978-9953-68-408-1

يُنشر هذا الكتاب بموجب عقد مع مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم



tarjem@mbrfoundation.ae
www.mbrfoundation.ae

الناشر: **المركز الثقافي العربي**

بيروت والدار البيضاء

بيروت ــ لبنان

ص.ب. 5158 ـ 113 الحمرا

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01352826 ـ 01750507

فاكس: 01343701 ـ 961+

الدار البيضاء ــ المغرب

ص.ب.: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 522 303339 ـ 522 307651

فاكس: 2305726 522 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma cca@ccaedition.com www.ccaedition.com

رسالة مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم

عزيزي القارئ،

إن كان الحلم في حد ذاته أمراً مشروعاً، فإن الأكثر إلحاحاً في ظل التحديات التي تواجه واقعنا العربي، هو العمل على تحويل الحلم إلى مشروع حقيقي على الأرض. وإذا كان العصر الذي نعيش فيه يتسم بالمعرفة والمعلوماتية والانفتاح على الآخر، فإن مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم ترى إلى الترجمة باعتبارها جسراً لاستيعاب المعارف العالمية واللحاق بالعصر.

لقد عبّر صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم نائب رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة رئيس مجلس الوزراء حاكم دبي عن مدى الحاجة للتعامل العاجل مع مقتضيات العصر عندما قال: «إن أهم ما في الاقتصاد الجديد هو الفكرة التي تنفّذ في وقتها». وعليه فإن مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم تعتقد بحزم أن إحياء حركة الترجمة العربية، وجعلها محركاً فاعلاً من محركات التنمية واقتصاد المعرفة في الوطن العربي، هي فكرة حان وقتها، ولا يجوز تأخيرها.

فمتوسط ما تترجمه المؤسسات الثقافية ودور النشر العربية مجتمعة لا يتعدى كتاباً واحداً لكل مليون شخص في العام الواحد، بينما تنتج دول منفردة في العالم من حولنا أضعاف هذا الرقم.

في ظل هذه المعطيات أطلقت المؤسسة برنامج «ترجم»، بهدف إثراء المكتبة العربية بأفضل ما قدّمه الفكر العالمي من معارف وعلوم، عبر ترجمة تلك الأعمال إلى العربية. ومن أهداف البرنامج أيضاً العمل على إبراز الوجه الحضاري للأمة عبر ترجمة الإبداعات العربية إلى لغات العالم.

ومن التباشير الأولى لهذا البرنامج إطلاق خطة لترجمة ألف كتاب من

اللغات العالمية إلى اللغة العربية في خلال ثلاث سنوات، أي بمعدل كتاب في اليوم الواحد. وما الكتاب الذي بين يديك، عزيزي القارئ، إلا دفقة في نهر معرفي نأمل أن يجري غزيراً ليروي الظمأ، ويسقي بساتين النهضة العلمية، وصولاً إلى التنمية الشاملة في الوطن العربي.

إن مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم على ثقة بأن هذا الكتاب سيكون بمثابة خطوة إلى الأمام في سبيل تحقيق رسالتها الكلية، المتمثلة في تمكين الأجيال المقبلة من ابتكار وتطوير حلول مستدامة لمواجهة التحديات، عن طريق نشر المعرفة، ورعاية الأفكار النيّرة التي تقود إلى إبداعات حقيقية، بالإضافة إلى بناء جسور الحوار بين الشعوب والحضارات.

للمزيد من المعلومات عن برنامج «ترجم» والبرامج الأخرى لمؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، يرجى زيارة الموقع الإلكتروني:
www.mbrfoundation.ae

مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم

عن المؤسسة:

انطلقت مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم بمبادرة شخصية من صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، نائب رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة رئيس مجلس الوزراء حاكم دبي، الذي خصص للمبادرة وقفاً قدره 37 مليار درهم (10 مليارات دولار). وجاء الإعلان عن تأسيسها في كلمة سموّه أمام المنتدى الاقتصادي العالمي في البحر الميت، الأردن في أيار/ مايو 2007.

تهدف مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم إلى تمكين الأجيال الشابة في الوطن العربي من امتلاك المعرفة وتوظيفها لمواجهة تحديات التنمية، وابتكار حلول مستدامة نابعة من الواقع المحلي، للتعامل مع المشكلات التي تواجه مجتمعاتهم. ولتحقيق هذا الهدف، حدد سموه ثلاثة قطاعات استراتيجية لعمل المؤسسة، وهذه القطاعات هي: المعرفة والتعليم، والثقافة، وريادة الأعمال وفرص العمل.

تقديم

ولد بندتو كروتشه في بسكاسيرولي عام 1866. كان منذ طفولته يحب المطالعة فيقرأ كل ما يقع تحت يديه، وكان مولعاً بقراءة الروايات بوجه خاص، فما بلغ التاسعة من عمره حتى كان قد قرأ أمهات الآثار الأدبية الإيطالية. وقد أحبّ الفنون والآثار القديمة، وكانت أمه تغذي فيه هذه الميول، فتصحبه إلى كنائس نابولي، وتقف معه أمام روائع اللوحات الفنية. كانت عاطفته الدينية قوية مشبوبة، حتى لقد كان يتقشّف ويفرض على نفسه أنواعاً من الحرمان.. وكان يلوم نفسه على أنه لا يحب الله محبة خالصة من الرهبة، فقد كان شبح جهنم يرعبه كثيراً...

في السنة الأخيرة من دراسته الثانوية بدأ يعالج أزمته الدينية. لم تقم هذه الأزمة في نفسه نتيجة لقراءات إلحادية، بل بتأثير مدير المدرسة نفسه. لم يكن مدير المدرسة هذا ملحداً بل كان كاهناً تقياً ولاهوتياً عالماً، فأراد أن يقوّي إيمان التلاميذ بأن يلقي عليهم دروساً في ما كان يسميه «فلسفة الدين»، فكانت بذرة ألقيت في نفس الفتى، ثم نبتت وأزهرت.. فإذا بالإيمان يتزعزع وإذا بتزعزع الإيمان يولّد في نفسه كثيراً من الهمّ والقلق.. حاول الفتى أن يستردّ إيمانه،

فعمد إلى الكتبِ الدينية يقرأها بشغف، وما زال يرميها واحداً بعد آخر يائساً، حتى عرف أنه لا سبيل إلى استرجاع الإيمان الضائع...

كانت قراءته يومئذ قد بلغت حداً عظيماً، فأخذ يكتب بين الفينة والفينة أبحاثاً نقدية نشرها في مجلة أدبية، ثم جمعها بعد ذلك في كتاب بعنوان «الخطوة الأولى» وكان متأثراً في أفكاره الأدبية بآراء دي سانكتس الذي أحبه كثيراً.

في عام 1883 وقعت الهزة الأرضية المعروفة التي أفقدته أبويه وأخته الوحيدة، وظل هو تحت الأنقاض ساعات طويلة، وتحطّم كثير من أعضائه، فلما شفي انتقل إلى روما وأقام عند سبافنتا الذي يمتّ إليه بقربى وثيقة، فرعاه خير رعاية.

في روما عاش الشاب في جوّ لم يألفه من قبل، عاش في كنف رجل سياسي محاط دائماً بنواب وأساتذة وصحافيين، فكان يستمع إلى مناقشات في السياسة والقانون والعلوم، ويسمع أصداء الخصومات السياسية والمناقشات البرلمانية. على أن هذا الجو النشط لم يوقظ أمله، ولم ينتشله من حالة الانصعاق التي ألمّت به بعد الكارثة. كان لا يعرف مصيره، ولا يلمح طريقه، فكانت هذه السنين أشقى سنيّ حياته، فلا فرح ولا أمل، حتى اعتقد أنه ذبل قبل أن يزهر، وشابَ قبل أن يشبّ فكان إذا جاء المساء، يضع رأسه على وسادته لينام، ويتمنى ألا يفيق أبداً.. بل لقد فكّر في الانتحار غير مرة. ولم يكن يواسيه إلا انحباسه في المكتبة، وانصرافه إلى الفلسفة التي كان يلتمس فيها عزاء نفسه.

وعاد إلى نابولي. وفيها، بين عام 1886 وعام 1893، كتب معظم الأقاصيص التي جمعها بعد ذلك في «ثورة نابولي عام 1799» و«مسارح نابولي منذ النهضة إلى آخر القرن التاسع عشر» و«طرائف

تاريخية» و«روايات وأساطير من نابولي». وحظي من هذه الأعمال بشهرة كبيرة في عالم الأدب. فعُدّ في طليعة أدباء إيطاليا. لكنه كان يشعر دائماً بأنه لم يحقق رسالته على النحو الذي يرضيه، وأن عليه أن يقوم بشيء آخر أكثر جدية - على حد تعبيره.

وفكّر في كتابة تاريخ لإيطاليا، ولكنه لا يريده تاريخاً سياسياً، بل روحياً، لا يريده رواية للحوادث، بل قصة للعواطف والحياة الروحية في إيطاليا منذ فجر النهضة حتى الأيام الأخيرة. ورأى أن كتابة هذا التاريخ لا تتم بدون معرفة عميقة بالعلاقات التي قامت بين الثقافة الإيطالية وثقافات الشعوب الأخرى، ولذلك أخذ يدرس تأثير إسبانيا في الحياة الإيطالية بمقارنة الأدبَيْن الإيطالي والإسباني.

قاده هذا إلى التفكير في طبيعة التاريخ: ولما كان من جهة أخرى دائم التفكير في مسائل فلسفة الفن منذ أخذ يقرأ دي سانكتس في أيام الشباب، فقد انتهى إلى ربط مسألة التاريخ بمسألة الفن. كان ذلك كشفاً فجائياً، تم له في يوم من فبراير عام 1893. فإذا به بعد أن يقضي يومه في تأمّل عميق عنيف، يتناول القلم في المساء، فيكتب مذكّرة بعنوان: «رد التاريخ إلى مفهوم عام للفن». وانحلّت ليلتذاك صعوبات، وتبدّدت ظلمات، وكان يشعر أن أفكاره تتدفق من قلبه. ولما نشرت المذكّرة في الناس أثارت عناية النقّاد، على غرابتها وجرأتها، أو قل لغرابتها وجرأتها. وكان بصددها مناقشات شعر كروتشه أثناءها بأنه فوق خصومه قوة حجة، وتماسك مذهب.

في ذات يوم من أواخر عام 1894 تناول كروتشه القلم مرة أخرى، على أثر مناقشة قامت بينه وبين أحد أساتذة علم اللغة، فكتب كُتيّباً جميلاً بعنوان «النقد الأدبي» كان له دويّ كبير.

انصرف كروتشه بعد ذلك إلى نقد المادية التاريخية، ونشر في

الفترة الممتدة بين 1895 - 1900 سلسلة من الأبحاث جُمعت بعد ذلك في كتاب «المادية التاريخية والاقتصاد الماركسي». فلما فرغ من ذلك شعر بأن آراءه في فلسفة الفن قد اغتنت وانتظمت من تلقاء ذاتها في مذهب، وأنها بلغت من الضخامة حداً ينوء بحمله، فلا بد من صبّها إلى الخارج في كتاب «عن فلسفة الفن» وتاريخها.

وظهر هذا الكتاب فعلاً عام 1902. ورأى بعد أن صبّ فيه كل ما تجمّع في ذهنه من فلسفة، أنه ينطوي على مذهب فلسفي كامل، وأنه ينبوع لمشاكل فلسفية جديدة، فلا يجب أن يدعه وشأنه، ولا بد له من شرح وتفصيل وأمثلة، فقرر أن يُتبعه بعملين: أولهما إصدار مجلة فلسفية يشرح فيها فلسفته ويدافع عنها، وثانيهما كتابة سلسلة من المؤلفات النظرية والتاريخية تبسّط جوانب هذه الفلسفة على نحو أدنى إلى الوضوح.

وفي 20 يناير من عام 1903 ظهر العدد الأول من مجلة «النقد» التي فرضت نفسها على الفكر الأوروبي خلال نيف وربع قرن. وفي تحريرها أنفق كروتشه القسم الأعظم من جهوده، يوضح فلسفته التي رسم خطوطها في «فلسفة الفن» ويحارب ما دونها من فلسفات، ويصرّح بأن الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعاً من الارتباط بفلسفة هيغل التي أعقبت النقد الكانطي وصححته. على أن كروتشه يرفض أن تُسمى فلسفته الهيجيلية الجديدة، لأنه أنكر ثالوث الكلمة والطبيعة والفكر، واعتبر الفكر هو الواقع الوحيد، واعتبر الطبيعة مظهراً ليس إلا للجدل الروحي أو الفكري نفسه، فإنه يرى أن هيغل، من حيث نزعته إلى المحايثة والعيان، وثورته على الفلسفة الطبيعية، يمكن أن يعدّ أباً لفلسفته، كما يمكن أن يعدّ فيكو جَداً لها.

وفي هذه الأثناء أصدر بالاشتراك مع صديقه جانتيلي الذي شاركه كذلك في تحرير مجلة «النقد» أصدر سلسلة «أعلام الفلسفة الحديثة» وسلسلة «أدباء إيطاليا»، كما أشرف على إصدار «مكتبة الحضارة الحديثة». غير أن هذا لم يصرفه عن تحقيق غرضه الأساسي، وهو توضيح تلك الآراء التي تضمَّنها كتاب «فلسفة الفن»، ومعالجة تلك المسائل التي تفجرت بعدئذ في نفسه وأصبحت تقضّ مضجعه وتعذّبه. فنشر في عام 1905 كتاب «المنطق كعلم للمفهوم المحض». وفي عام 1908 نشر كتاب «الفلسفة العملية - الاقتصادية والأخلاق» وفي عامي 1912 و1913 نشر كتاب «نظرية التاريخ وتأريخه»[1].

وأطلق على فلسفته التي تتمثل في هذه الكتب الأربعة الرئيسية اسم «فلسفة الفكر».

وفلسفة كروتشه فلسفة مثالية تتأثر بخطى هيغل كما رأيت، فهو يرى أن الفكر هو الحقيقة، وما من حقيقة غير الفكر، فالفكر والحقيقة شيء واحد، وليست المعرفة إذاً علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر، بل هي الفكر ذاته في إدراكه لذاته. وإذا كانت الحقيقة والفكر شيئاً واحداً، فقد ترتّب على هذا انقلاب في الفهم التقليدي للفلسفة، فليست الفلسفة إذاً عبارة عن مجردات، بل هي إدراك للواقع العياني، وما من واقع عياني غير الفكر، فموضوع الفلسفة هو إدراك العياني وأولى بالعلم أن يقال إن موضوعه

---

(1) ونشر في ما بين ذلك «فلسفة القانون من حيث هو اقتصاد» و«مسائل فلسفة الفن» (1910، وفي عام 1911 نشر كتاباً عن فيكو)، و«المجمل في فلسفة الفن» الذي عملنا على ترجمته. وقد دخل كروتشه بعد ذلك ميدان السياسة، وانتخب عضواً في مجلس الشيوخ، وعيّن وزيراً للمعارف، وكان له في السياسة مواقف قوية، ولا يزال لآرائه في السياسة الإيطالية إلى الآن تأثير كبير في الساسة والشبان.

المجردات: فالمفهومات العلمية مفهومات كاذبة ينشئها العلم في سبيل الفائدة العملية، وحتى الرياضيات ليس لها إلا قيمة عملية. ألم تبرهن الهندسات الجديدة أننا لا نأخذ بالمكان الإقليدي (ذي الأبعاد الثلاثة) إلا لأنه أكثر سهولة وموافقة؟ فالمفهومات العلمية مفهومات مجردة، أما المفهومات الفلسفية فهي مفهومات عيانية. فالحياة العيانية للفكر هي موضوع الفلسفة. وليست مهمة الفلسفة هي إدراك حقيقة خارجة عن الفكر أو عالية عليه، فلا شيء خارج الفكر، وإنما هي إدراك لحياة الفكر، وهنا لا يكون ثمة فرق بين الفلسفة والتاريخ، لأن التاريخ يسجّل تكشّف الفكر عن ذاته. وهذا فتح من أهم فتوحات كروتشه. وخليق بالفلسفة بعد هذا أن تعهد منهجاً لتمييز صور نشاط الفكر، وترتيب علاقات هذه الصور بعضها ببعض، مع بيان وحدتها العضوية التي ينتج عنها عالم التجربة العياني. ويرى كروتشه أن لنشاط الفكر صورتين: المعرفة والإرادة، أو العلم والعمل، وللمعرفة صورتان: معرفة حدسية، ومعرفة مفهومية، أما المعرفة الحدسية فهي إدراك للصور الجزئية الفردية، وهذا هو الفن؛ وأما المعرفة المفهومية فهي إدراك للعلاقات الكلية، وهذا هو المنطق. ولنشاط العمل كذلك صورتان: نشاط اقتصادي ونشاط أخلاقي. أما الأول فهو يهدف إلى تحقيق غايات فردية، وأما الثاني فهو يهدف إلى تحقيق غايات كلية. وهكذا يتألف من العلم والعمل بصورتيهما مفهومات أربعة تستنفد الحقيقة: الجمال والحق والمنفعة والخير. فهذه هي الحقيقة بكاملها، وهي هي الفكر. ويطلق كروتشه على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الفكر اسم اللحظات الأربع. وليست هذه اللحظات منفصلة بعضها عن بعض. بل إن كل لحظة منها تمثّل الحقيقة العيانية كاملة. ففي اللحظة الأولى تتمثل

الحقيقة بكاملها جمالاً، وفي اللحظة الثانية تتمثل الحقيقة كلها حقاً، وفي اللحظة الثالثة تتمثّل الحقيقة كلها منفعة، وفي اللحظة الرابعة تتمثّل الحقيقة كلها خيراً.

فلسفة الفن: إن النشاط الفني هو أول خطوات نشاط الفكر. أو هو الصورة الفجرية لنشاط الفكر. وهو حدس خالص، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية، هو الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي، وهو من شأن المخيِّلة. في حين أن الإدراك المنطقي من شأن الذهن الذي يدرك مفهومات كلية عامة. فالمعرفة إما حدسية وإما منطقية، إما بالمخيّلة وإما بالذهن، إما لما هو فردي وإما لما هو كلي، إما خالقة لصورة، وإما مكوّنة لمفهومات. والمعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية، وهي سابقة على المعرفة المنطقية، فتقوم هذه عليها ولكنها هي لا تقوم على غيرها، لأنها فجر كل معرفة. وكل حدس محض، أي كل معرفة فنية، فهي غنائية، بمعنى أنها تعبّر عن حالة خاصة بالذات. إن الفن هو التعبير عن شعور، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبّر بها عن هذه العاطفة، أي بين الحدس والتعبير. ولذلك كان لا يمكن أن تصنف الفنون والأنواع الأدبية تصنيفاً نهائياً، لأن الحدوس فردية وجديدة أبداً، ولا نهاية لعددها. فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التي يضعها النقّاد للفنون وفي داخل الفن الواحد. ولا قيمة كذلك لتلك القوانين التي يضعها النقّاد المتمذهبون (التجريبيون والنفعيون، والعقليون، والصناعيون والاجتماعيون، والنفسيون، والحقيون، والأخلاقيون بوجه خاص) فيعلقون قيمة الأثر الفني على التزامه لقواعد، أو إحداثه للذة، أو توليده لحقيقة، وما إلى ذلك، بحيث لا يعدّون الأثر الفني الذي يخرج على الأخلاق، مثلاً، أثراً جميلاً بل قبيحاً.

فإنما الفنان فنان لا أكثر، أي إنسان يحب ويعبّر. ليس الفنان، من حيث هو فنان، عالِماً ولا فيلسوفاً ولا أخلاقياً. وقد تنصبّ عليه صفة التخلق من حيث هو إنسان، أما من حيث هو فنان خلاق، فلا نستطيع أن نطلب إليه إلا شيئاً واحداً هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما به يشعر.

وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبّد لا موقف القاضي ولا موقف الناصح. وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول، فيعيش حدسه مرة ثانية، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية.

المنطق: إذا كانت فلسفة الفن هي علم الحدس الخالص أو المحض، فإن المنطق هو علم المفهوم الخالص أو المحض، والحدس لا يقوم على المفهوم، فهو أول صورة للمعرفة. ولكن المفهوم يقوم على الحدس، لأن الحدوس هي موضوع المعرفة المفهومية أو العقلية. فمعرفة المفهومات هي معرفة العلاقات القائمة بين الأشياء. وهذه الأشياء هي الحدوس، وبدون هذه الحدوس لا يمكن وجود المفهوم. فهذا النهر، وتلك البحيرة، وهذا الجدول، وذلك الكوب من الماء، وهذا المطر، كل أولئك حدوس، والماء عامة هو المفهوم. إلا أن المفهوم عند كروتشه يختلف عن المفهوم الأرسطاطاليسي المجرد الذي لا يزيد على أنه تعميم، فما المفهوم عند كروتشه إلا الفكر نفسه وقد بلغ مرحلة العموم. إنه بالنسبة إلى المفهوم الأرسطاطاليسي بمنزلة المضمون من الصورة. إن المفهوم هو لحظة المنطقية التي تخرج من أرحام اللحظة السابقة أعني لحظة الحدس. أما المفهومات الأرسطاطاليسية، فأحرى أن تُسمى مفهومات كاذبة، نوجدها في سبيل غاية عملية هي حفظ ثروة المعارف

المكتسبة. فالمنظومات العلمية تقوم على مفهومات كاذبة ننشئها في سبيل التذكر ورؤية تجليات الفكر التي لا حصر لها رؤية إجمالية من علٍ، وفي سبيل التفاهم مع الآخرين. وتستوي في ذلك العلوم الفيزيائية والعلوم الرياضية، فجميعها مفهومات كاذبة، لأنها مجردة من الواقع العياني تجريداً، ولا وجود لمجرد، في حين أن المفهومات الحقيقية الخالصة مفهومات عيانية ولا وجود لغير العياني، فهي رغم تعاليها على جميع الحدوس كامنة في كل حدس أو محايثة في كل حدس. وهكذا نرى المثالية المطلقة أو فلسفة المحايثة عند كروتشه تتجلى على أوضح صورة في استخراج الفردي من الكلي بنوع من التنشر، إذ يرى أن الفردي يمكن أن ينقلب إلى واقعة منطقية أي أن يصبح معقولاً. حتى لقد قال: «لو لم نكن نحن أنفسنا قيصر وبومبي أي هذا الكون الذي تحدد مرة في قيصر وبومبي ويتحدد الآن فينا لما استطعنا أن نكوِّن أي فكرة عن قيصر وبومبي».

وهنا يوحّد كروتشه بين الفلسفة والتاريخ. إن الرجل العادي يفهم التاريخ على أنه سجل للماضي، ويفهم الماضي على أنه شيء قد انقضى، شيء كان موجوداً ولم يبق له وجود. ولكن الفيلسوف يرى أن التاريخ حقيقة راهنة، قائمة في الحاضر الحالي.. إن الشخص العادي يرى أن له تاريخاً، وأنه ليس بتاريخ. ولكن الحقيقة غير هذا، ففكرنا ليس خارجاً عن تاريخه: إن تاريخنا هو هو حقيقتنا. وكما أن الماضي جزء جوهري في الحاضر، فكذلك المستقبل جزء ضروري في كل تغيّر حاضر. إن التاريخ يعرض لنا الفكر في حقيقته. فالتاريخ لهذا معاصر أبداً. هو صورة الحقيقة كحاضر سرمدي، ولا نقصد بالسرمدية الخروج على الزمان، وإنما اعتبار الحقيقة كلها مدة واحدة هي الماضي والحاضر والمستقبل. وإذا صدق هذا على الحقيقة، فقد

صدق بالتالي على الفلسفة. ومن هنا كانت مهمة الفلسفة أن تكون منهجاً لا مذهباً، فلا شيء نهائياً ثابتاً في الفلسفة. وعلى هذا فلن تكون فلسفة المستقبل إلهية أو ميتافيزيائية أو وضعية، بل فلسفة تاريخية، فلسفة للفكر على أنه الواقع العياني. وإذا كان ذلك كذلك فقد انتفى أن يكون ثمة خطأ مطلق، لأن الحقيقة نسيج ضدين، والخطأ أحد طرفيها أعني طرف السلب. إلا أن هناك مع ذلك خطأ إيجابياً ينتج عن سوء استعمالنا للملكات الفكرية إذ ننحرف بها نحو العمل لا النظر، فهذا النوع من الخطأ إرادي يمكن تلافيه.

وبوصولنا الآن إلى الإرادة نصل إلى عالم آخر غير عالم المعرفة، نصل إلى عالم العمل. وقد رأينا كروتشه يقسم نشاط الفكر إلى صورتين: نشاط المعرفة أو العلم، ونشاط الإرادة أو العمل.

أما وقد فرغنا من شرحنا لعالم المعرفة في صورتيه الحدسية أي الفنية، والمفهومية أي المنطقية، فلننتقل منه إلى دراسة عالم العمل في صورتيه: الاقتصادية والأخلاقية.

فلسفة العمل: فما هي العلاقة بين عالم المعرفة وعالم الإرادة؟ يرى كروتشه أنه بدون معرفة لا يكون ثمة إرادة. وعلى نحو ما تكون المعرفة تكون الإرادة. وهو بذلك يتفق مع ديكارت، ويخالف مختلف النظريات البراغمية الشائعة في الفلسفة الحديثة. ولكن ليس معنى هذا أن للعقل النظري منزلة الصدارة بالنسبة إلى العمل. فليست المعرفة غاية وإنما هي وسيلة للحياة. إن الإنسان لا يستطيع أن يوقف الحياة التي تنبض فيه وتتطلب الاستمرار. والمعرفة التي لا تفيد هذه الحياة معرفة زائدة بل بالتالي مضرة. ولكن الإنسان مع ذلك لا يستطيع أن يستمر في هذا الخلق إلى غير نهاية بغير تفكير. فلا بد له أن يصعد ثانية من الحياة إلى المعرفة، وأن يتجاوز بفكره الحياة التي

تصبح الآن وسيلة وأداة للفكر نفسه. فنحن إذاً بصدد دائرة ننتقل فيها من الفكر إلى الحياة، ومن الحياة إلى الفكر، ثم نستأنف الطواف وهكذا دواليك. وفكرة الدائرة هذه فكرة أساسية في فلسفة كروتشه. فاللحظات الأربع التي سبقت الإشارة إليها مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً دائرياً، ارتباط شارط بمشروط، فاللحظة الأولى شارطة للثانية ومشروطة للرابعة.. ولكن لا يجب أن نفهم من ذلك أن فعل الإرادة مجرد من الحرية، وإذا كان ضرورياً بهذا المعنى، فهو حر بمعنى آخر، لأن استئناف الطواف مصحوب دائماً بخلق شيء لم يكن موجوداً وهو ثمرة فعل حر. ولكي نفهم ذلك يجب أن نشبِّه الفعل الإرادي بالنشاط الفني: فما من شاعر يخلق أثره حراً من شروط الزمان والمكان، ولكن متى تم خلق القصيدة فقد أضيف إلى الوجود عنصر لم يكن موجوداً من قبل، أو اكتشفت حقيقة كانت إلى ذاك مجهولة. والحرية إذاً نسيج ضدين، ضرورة وحرية، كما أن الخير نفسه نسيج ضدين: الشر والخير. وما نسميه شراً هو تغلب الإرادات الجزئية المشتتة على الإرادة الواحدة الكبرى. وهنا نحس بأن كروتشه سينتقل بنا إلى تقسيم عالم العمل إلى صورتين: صورة النشاط الاقتصادي وصورة النشاط الأخلاقي.

لقد قسّم كروتشه نشاط الفكر إلى صورتين: صورة العلم وصورة العمل. وقسّم العلم إلى صورتين: الحدس الفني والمفهوم الفلسفي. وها هوذا الآن يقسِّم النشاط العملي إلى صورتين: النشاط الاقتصادي والنشاط الأخلاقي. أما النشاط الاقتصادي فهو يهدف إلى غايات فردية، وأما النشاط الأخلاقي فهو يهدف إلى غايات كلية، ولكن النشاط الثاني يتوقف على الأول كتوقف النشاط المنطقي على النشاط الفني، فالفرد محمول بطبيعته الخاصة على البحث عن منفعته

الشخصية، ولكنه محمول بطبيعته كذلك إلى الخروج عن نطاق الفردية والوصول إلى المنفعة الكلية أو منفعة المنافع.

وليست الأخلاق إذاً إلا المنفعة الكلية. وفي كل أخلاق إذاً اقتصاد. إن الأخلاق تقوم على الاقتصاد كقيام المفهوم على الحدس.

وهنا نرى دائرة اللحظات الأربع (الجمال والحق والمنفعة والخير) ترتبط لحظتها الثالثة بلحظتها الرابعة ارتباط شارط بمشروط، ليستأنف الطواف من جديد: حدس فمنطق فاقتصاد فأخلاق، وهكذا دواليك.. وإذا سألت أين موضع الدين من هذه المراتب الأربعة فاعلم أن الدين في رأي كروتشه لا يدخل في ميدان الفن لأنه ينشد المطلق، وإنما يدخل في نطاق الفلسفة، لكنها فلسفة لم تنضج ولم تكتمل.

في عام 1923 كتب كروتشه: (بانتهاء كتاب «فلسفة العمل» ننتهي من عرض فلسفتنا التي سميناها فلسفة الفكر، وبذلك تنتهي كل الفلسفة، لأن الفكر هو الواقع كله). أجل هو الواقع كله، على أن نفهم الواقع فهما حركياً أو جدلياً. فكل لحظة من اللحظات التي يتجلى فيها الواقع ليست وقفة نهائية، ولا هي وقفة موقتة. إن الفكر مدفوع بقوة داخلية هي جوهره نفسه أو علة وجوده، بفضلها يتحرك بغير انقطاع، يدور على نفسه، مغتنياً في كل لحظة بعناصر جديدة.

أيار (مايو) 1947

سامي الدروبي

مقدمة المؤلف

دعاني الأستاذ إدغار لافت أديل، رئيس جامعة "Rice Institute"، بمناسبة افتتاح هذه الجامعة الذي احتفل به احتفالاً عظيماً في شهر أكتوبر من عام 1912، إلى إلقاء بعض المحاضرات في المسائل التي تؤلف الموضوع الأساسي لهذا الكتاب الصغير، والتي كان القصد منها أن توجِّه السامعين بعض التوجيه إلى المسائل الرئيسية من فلسفة الفن. واعتذرتُ عن تلبية الدعوة بسبب أشغالي الكثيرة التي تحول بيني وبين القيام برحلة طويلة إلى خليج المكسيك. إلا أنهم أعادوا الكرّة في كثير من اللباقة، فأعفوني من الذهاب بنفسي، وطلبوا أن أرسل إليهم «مخطوطة» المحاضرات حتى يترجموها إلى الإنكليزية (وكذلك فعلوا)، ويُدخِلوا الترجمة في عداد الكتب التي سينشرونها تخليداً لذكرى حفلات الافتتاح. فكان أن كتبت هذا «المجمل في فلسفة الفن»، في بضعة أيام، لا لشيء في أول الأمر إلا أن أفي بوعد قطعته. حتى إذا أتممت كتابته، شعرت بشيء من الغبطة والرضا، لا لأنني ركّزت فيه أهم القواعد التي ضمّنتها كتبي السابقة في هذا الموضوع فحسب، بل لأنني عرضت هذه القواعد في صورة أدنى إلى التماسك والنفاذ مما فعلت في

كتابي «فلسفة الفن» الذي ألّفته قبل ذلك بعشر سنوات.

ثم إذا بشعور آخر يظهر في نفسي. قلت: إن هذه المحاضرات الأربع، إذا جُمعت في كتاب، أمكن أن تنفع الناشئين الذين يشرعون في دراسة الشعر، والفن بوجه عام؛ وقد تصلح كذلك للمدارس الثانوية، فيقرأها الطلاب في ما يقرأونه من الكتب التكميلية في مادة الأدب والفلسفة. ذلك أنني أعتقد أن فلسفة الفن، إذا أحسن تدريسها، كانت خيراً من أي موضوع آخر، كمقدمة لدراسة الفلسفة. فما من موضوع كالفن والشعر يمكن أن يوقظ اهتمام الشبيبة ويثير تفكيرها بسرعة. فالمنطق الذي يفترض أن يكونوا قد عانوا المباحث العلمية تظل معظم نظرياته مجردة بالنسبة إليهم. والأخلاق تبدو لهم في العادة وعظاً مملاً. وما يسمى علم النفس يبعدهم عن الفلسفة بدلاً من أن يدنيهم منها. ولا كذلك مسائل الفن، فإنها تؤدي بالفكر، على نحو سهل تلقائي، لا إلى اكتساب عادة التأمل فحسب، بل إلى تذوّق المنطق والأخلاق والميتافيزياء كذلك. فإذا فهموا مثلاً علاقة المضمون بالصورة بصدد الفن، فقد أخذوا يفهمون التركيب القبلي، وإذا فهموا العلاقة بين الحدس والتعبير، فقد وصلوا إلى تجاوز المادية، وإلى تجاوز الثنائية الروحية في الوقت نفسه، وإذا فهموا أن تصنيفات الأنواع الأدبية تصنيفات تجريبية فقد أخذوا فكرة عن الفرق بين الطريقة الطبيعية والطريقة الفلسفية، وهكذا دواليك. على أني قد أكون متوهماً، لضآلة تجربتي في ما يتعلق بالتعليم الثانوي (والحق أني لا أعرف عنه شيئاً إلا من خلال ذكرياتي البعيدة، وإن لم تزل قريبة، أيام كنت على مقاعد الدرس في المدارس الثانوية؛ فعلى هذه الذكريات إنما أعتمد الآن في ما أذهب إليه).

على أن هذا التوهم هو الذي أقنعني، حين طبعت محاضراتي

الأميركية هذه باللغة الإيطالية، بأن أدع صديقي الناشر لا ترزا ينشرها في مجموعته المدرسية الجديدة "Collezione scolastica" التي أتمنى لها التوفيق.

نابولي، رأس السنة 1913

ب. كروتشه



ما هو الفن؟

«ما هو الفن؟» سؤال يمكن أن نجيب عليه مازحين (وقد لا تكون المزحة سخيفة): الفن يعرف الناس جميعاً ما هو. فما لم نعرف ما هو الفن على نحو من الأنحاء، لا نستطيع أن نطرح هذا السؤال بحال من الأحوال. فكل سؤال يفترض إلمام الشخص الذي نسأله، بالشيء المشار إليه في السؤال، والشيء يكون لذلك موصوفاً معروفاً.

ولا أدل على هذا مما نسمع من آراء صائبة عميقة في الفن تجري على ألسنة أولئك الذين لا يحترفون الفلسفة والنظر، أولئك «العلمانيين»[1]، أولئك الفنانين الذين لا يحبون الاستدلال والبرهان، بل كثيراً ما تجري على ألسنة البسطاء من الناس، والعامة من أبناء الشعب، فتارة تراها متضمنة في الأحكام التي يصدرونها على هذا الأثر أو ذاك من الآثار الفنية، وتارة تسمعها في صورة أقوال أو تعريفات. وقد يُخيَّل إلينا، على هذا الأساس، أن في وسعنا، إن شئنا، أن نُخْجِلَ الفيلسوف الصَّلِف الذي يعتقد أنه «اكتشف» ما هو الفن، إذ نضع أمام عينيه أو نردد على مسامعه، آراء سابقة نقرؤها في

---

(1) يعني المؤلف بهذه الكلمة الأشخاص الذين لا «يشتغلون في فلسفة الفن».

كتب شائعة، ونسمعها في أحاديث العامة، ونبيّن له أنها تنطوي جميعاً، في أوضح صورة، على الاكتشاف الذي يتباهى به.

وكان يمكن أن يخجل الفيلسوف لو توهّم أنه بفضل مذاهبه الخاصة، يُدخِل إلى الشعور الإنساني العادي شيئاً شخصياً كل الشخصية، غريباً عن هذا الشعور كل الغرابة، وأنه يكتشف عالماً جديداً كل الجدة. ولكن الفيلسوف لا يعبأ بكلامنا هذا، بل يمضي في طريقه قُدُماً، لأنه لا يجهل أن سؤال «ما هو الفن؟» (وشأنه في ذلك شأن كل سؤال فلسفي متصل بطبيعة الفن، أو بالمعرفة على وجه العموم) إن اتخذ في الألفاظ المستعملة مظهر مسألة عامة كلية يطمع المرء في حلها للمرة الأولى والأخيرة، لا يخلو أبداً من معنى، نظراً إلى الظروف الناشئة من الصعوبات الخاصة التي تفعل فعلها في لحظة خاصة من تاريخ الفكر. حقاً إن الحقيقة تجري في الشوارع كما تجري النكتة، على ما يقول المثل الفرنسي، وكما تجري الاستعارة التي هي «سيدة المجاز» على حد تعبير البلغاء، الاستعارة التي وقع عليها مونتني في ما يسمعه من ثرثرات خادمه المهذار. إلا أن استعارة الخادم حل لمسألة تعبيرية متصلة بالعواطف التي تهزّ الخادم في لحظة معيّنة، والآراء المبذولة التي نسمعها كل يوم، عمداً أو اتفاقاً، عن طبيعة الفن، هي حلول منطقية تعرض لشخص ما، لا يحترف الفلسفة، لكنه، بحكم كونه إنساناً، فيلسوف هو الآخر إلى حد ما. فكما أن استعارة الخادم تعبّر عادة عن طائفة من العواطف ضيّقة فقيرة إذا قيست باستعارة الشاعر، فكذلك الرأي المبذول الذي يراه غير الفيلسوف، يحل مسألة سهلة بالنسبة إلى المسألة التي يتناولها الفيلسوف. وقد يتخذ الجواب على سؤالنا «ما هو الفن؟» مظهراً واحداً في الحالتين، إلا أنه في الحقيقة مختلف في

الحالة الأولى عنه في الحالة الثانية، تبعاً للاختلاف في غنى مضمونه الداخلي. فجواب الفيلسوف، إن كان فيلسوفاً حقاً، يهدف إلى أن يحلّ حلاً صحيحاً كافة المسائل، المتصلة بطبيعة الفن، التي ظهرت إلى الآن، خلال التاريخ؛ في حين أن «العلماني» يدور في دائرة أضيق، ويبدو عاجزاً في ما وراء هذه الحدود. ولا أدل على ذلك من تلك الطريقة السقراطية القوية الخالدة التي ترينا كيف يسهل على العارف أن يوقع غير العارف في الاضطراب، وأن يجعله عاجزاً عن الرد، مع أن هذا قد بدأ بالإجابة إجابة صحيحة. ذلك أنه أثناء الاستجواب يتعرض لأن يفقد حتى هذا القليل الذي يملكه من المعرفة، وعندئذ لا يجد من وسيلة إلا أن ينسحب إلى قوقعته، قائلاً إنه لا يحب الدخول في تفصيلات دقيقة.

هذا هو إذاً قوام صلف الفيلسوف: شعور بالقوة العظيمة الي تتمتع بها أسئلته وأجوبته. على أن هذا الصلف يحتفظ مع ذلك بشيء من التواضع. فإن الفيلسوف يعرف أنه، إذا كان ميدانه أوسع من ميدان غيره بل أوسع ميدان ممكن في لحظة معينة، فإن لهذا الميدان حدوداً يرسمها تاريخ هذه اللحظة، فما يستطيع أن يطمع في قيمة كلية، أو كما يقال عادة، في حل نهائي. إن حياة الفكر اللاحقة، إذ تجدد المسائل وتكثّرها، تجعل الحلول السابقة ناقصة، ولا أقول خاطئة، فبعضها يصبح فعلاً في عداد الحقائق المفهومة ضمناً، إلا أن بعضها الآخر يجب أن يُعاد النظر إليه، وأن يكمل. إن المذهب أشبه ببيت، ما تكاد تفرغ من بنائه وتزيينه حتى تراه محتاجاً (بفعل العناصر التهديمية) إلى عمل دائم وعناية مستمرة، حتى ليأتي عليه حين لا يجدي فيه ترميم ولا تدعيم، ولا بد فيه من الهدم التام وإعادة البناء من الأساس.

إلا أن ثمة فرقاً مع ذلك: فالبناء الجديد، في عمل الفكر، يدعمه

البناء القديم، حتى لكأنه قائم فيه، بنوع من السحر. وأنتم تعلمون أن الأشخاص الذين يجهلون هذا السحر، أعني من كانت عقولهم سطحية أو ساذجة، يخافون منه خوفاً عظيماً، فيقولون فيما يكررون من نغماتهم المملة التي يهاجمون فيها الفلسفة، إن الفلسفة تهدم عملها بغير انقطاع، وإن كل فيلسوف يناقض الآخر... وجهلوا أن المرء يبني منزله ثم يهدمه ثم يعيد بناءه، وإن المهندس الجديد يناقض المهندس القديم، وإننا إذ نتحدث عن هذه البيوت التي تُبنى ثم تُهدم ثم تُبنى من جديد، وعن هؤلاء المهندسين الذين يناقض بعضهم بعضاً، لا نستطيع أن نستنتج من ذلك أن من العبث أن نبني بيوتاً..

ولئن كانت أسئلة الفيلسوف وأجوبته تمتاز بقوة أعظم فإنها لا تزال تحمل معها خطر الوقوع في خطأ أكبر. وكثيراً ما توصم بنوع من فقدان الحس السليم. ومهما يشجب هذا العيب فإنه، لكونه ينتسب إلى أفق عالٍ من الحضارة، يتسم بطابع أرستقراطي قابل لأن يحقر ويهزأ، ولكنه قابل أيضاً لأن يكبر في السر ويحسد. وعلى هذا الأساس إنما يقوم ذلك التباعد، الذي يحلو لكثير من الناس أن يظهروه، بين التوازن العقلي الذي يلاحظ في الإنسان العامي وبين الشذوذ الغريب الذي يلاحَظ في الفلاسفة. فما كان لإنسان ذي حس سليم أن يقول، مثلاً، إن الفن ما هو إلا صدى للغريزة الجنسية، أو إن الفن ظاهرة سيئة لا مقام لها في بلد أحسن حكمه، مما قال به بعض الفلاسفة، بل بعض الكبار من الفلاسفة. غير أن براءة ذي الحس السليم ضرب من الفقر. إنها براءة المتأخر المتوحش. وليس يضير الفكر في تقدمه، رغم ما يصبون إليه من عودة إلى براءة الحياة الوحشية وما يدعون إليه من حماية الحس السليم من شذوذ الفلاسفة، أن يمضي في طريقه، غير حافل بما في الحضارة من

أخطار - وهل يستطيع أن يفعل أقل من ذلك! - ولا آبه للخروج الموقت عن الحس السليم. إن تحريات الفيلسوف المتصلة بالفن مضطرة إلى التطويف في طرق الخطأ كيما تلتقي أخيراً بطريق الحقيقة، وطريق الحقيقة ليست مختلفة عن طرق الخطأ، فإنما هي جميعاً دروب واحدة، إلا أن الحقيقة أشبه بسلك يتيح للمرء أن يكون سيد هذه المتاهة.

والاتحاد الوثيق بين الخطأ والحقيقة ناشئ من أن الخطأ المحض لا يمكن تصوّره، وإذا كان لا يمكن تصوّره فهو غير موجود. إن الخطأ يتحدث بلسانين: أحدهما يقرر الخطأ والثاني ينفيه. واصطدام نعم بلا هو ما يسمى التناقض. ولذلك ترى أننا، حين نهبط من الاعتبارات العامة لنظرية نعدّها خاطئة، إلى التدقيق في أجزائها، نجد في هذه النظرية نفسها وسيلة لتدارك خطئها، نجد النظرية الصادقة التي تدفع بالمرء إلى وادي الخطأ. فمِنَ المُلاحَظ مثلاً أن أولئك الذين يحاولون أن يردوا الفن إلى الغريزة الجنسية، يلجأون، حين يريدون أن يبرهنوا على نظريتهم، إلى أدلة ووسائط تفصل بين الفن والغريزة بدلاً من أن تصل بينهما؛ وأن ذلك الذي طرد الشعر من البلاد التي أحكم تنظيمها، خلق هو نفسه، بذلك، شعراً جديداً رائعاً. لقد مرت على الإنسانية عهود من الدهر سيطرت فيها بصدد الفن آراء شوهاء فظة؛ ولم يمنع ذلك، حتى في ذلك الحين، من التمييز العادي بين الجمال والقبح على أوضح صورة، ولا من التفكير فيهما على أرهف نحو، منذ يتركون النظرية المجردة، وينتقلون إلى الحالات الخاصة. إن الخطأ محكوم عليه لا بلسان القاضي بل بلسانه نفسه.

ولهذا الاتحاد الوثيق بين الحقيقة والخطأ، كان سبيلنا إلى تقرير

الحقيقة نوعاً من النزاع يتيح للحقيقة أن تتحرر من الخطأ وهي في حضن الخطأ، وعندئذ تنشأ فينا رغبة أخرى صادقة، لكنها مستحيلة، هي أن نرى الحقيقة معروضة عرضاً مباشراً بدون نقاش ولا جدال، وأن ندعها تتقدم وحدها في فخامة وجلال، كأن في وسع مثل هذا العرض المسرحي أن يكون رمزاً صحيحاً للحقيقة، التي هي الفكر نفسه، والتي عليها، ما دامت هي الفكر نفسه، أن تعمل وأن تجهد وأن تتعب. والواقع أنه ليس في وسع أحد أن يتوصل إلى عرض حقيقة من الحقائق إلا بنقد مختلف حلول المسألة التي تتعلق بها هذه الحقيقة. وما من كتيِّب ضئيل في الفلسفة ولا من كتاب مدرسي صغير إلا يستعرض في بدايته (أو يضم أثناء التفصيل) الآراء التي ظهرت تاريخياً أو يمكن تصوّرها بالخيال، والتي يريد أن يعترض عليها أو يصححها. وتعبّر هذه الطريقة، رغم أنها تستعمل في غالب الأحيان استعمالاً كيفياً غير منظّم، عن اضطرار المرء اضطراراً مشروعاً، حين يعالج هذه المسألة، إلى استعراض كل الحلول التي قيلت في الماضي أو يمكن تصورها بالخيال (أي في اللحظة الحاضرة، وهي لذلك تاريخية أيضاً) بحيث يكون الحل الجديد منطوياً في ذاته على المجهود الإنساني السابق.

لكن هذا الاضطرار اضطرار منطقي، وهو لذلك جزء من الفكر الحقيقي لا ينفصل عنه. فما يجب أن نخلط بينه وبين طريقة أدبية معيّنة في العرض، إذا كنا لا نريد أن نقع في ذلك التحذلق الذي وقع فيه السكولائيون في القرون الوسطى واشتهر به جدليو المدرسة الهيجلية في القرن التاسع عشر، والذي يشبه عدا ذلك اعتقاد بعضهم اعتقاداً خرافياً بقيمة خارقة لطريقة في العرض الفلسفي آلية خارجية. فإنما يجب أن نفهم هذا الاضطرار فهماً جوهرياً لا عرضياً، وأن

نراعي الروح لا الشكل، وأن نتحرك في أثناء عرضنا لفكرتنا الخاصة تحرّكاً حراً، وفقاً للأزمنة والأمكنة والأشخاص. وعلى هذا الأساس سوف أتحاشى في هذه المحاضرات السريعة التي أريد لها أن تكون توجيهاً لطريقة معالجة مسائل الفن، سوف أتحاشى أن أسرد (كما فعلت في غير هذا الكتاب) تاريخ التفكير الفني، أو أن أعرض في صورة جدلية (كما فعلت في غير هذا الكتاب أيضاً) كل الخطوات التي خطاها التفكير الفني في تحرره من المناهج الخاطئة، مبتدئاً من أفقرها حتى أصل إلى أغناها.. وسأوفر، لا على نفسي بل على القرّاء، قسماً من الحمل الذي سيحملونه فيما بعد إذا هم فتنوا بمنظر هذه الأرض التي اجتازوها طائرين كالعصفور، فأرادوا بعد ذلك أن يقوموا برحلات تفصيلية في بعض أقسامها، أو أرادوا أن يجرّبوها كلها من جديد، منطقة منطقة.

وإذا عدت الآن إلى سؤالي الذي حداني إلى هذا الاستهلال الضروري (ضروري حتى يجرد خطابي من مظهر الادعاء وحتى لا يوهم كذلك بأنه غير مفيد)، أقول إذا عدت إلى سؤال «ما هو الفن؟» لم يسعني إلا أن أبادر فأقول، في أبسط صورة: إن الفن رؤيا أو حدس.

فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالاً، والذي يتذوّق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه. ولا فرق هنا بين «الحدس» و«الرؤيا» و«التأمل» و«التخيُّل» و«الخيال» و«التمثّل» و«التصوّر» وما إلى ذلك، فتلك جميعاً مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن، وتنهض بالفكر إلى مفهوم واحد أو إلى منطقة واحدة من المفاهيم، مما يدل على اتفاق عام.

غير أن إجابتي بأن الفن حدس تستمد، في الوقت نفسه، دلالتها وقوّتها من كافة الآراء التي أنكرها ضمناً، ومن سائر الأشياء التي أميّزها عن الفن. فما هي هذه الآراء التي تنكرها هذه الإجابة؟ سأشير إلى الرئيسية منها، أو على الأقل إلى أهمها في نظرنا، في هذه اللحظة التي وصلنا إليها من تطور الحضارة.

إن هذه الإجابة تنكر أولاً أن يكون الفن واقعة مادية، أن يكون، مثلاً، ألواناً أو نسباً بين ألوان، أن يكون أشكالاً جسمية، أن يكون أصواتاً أو نسباً بين أصوات، أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية، أي أن يكون على الجملة شيئاً مما يشار إليه بقولهم «مادي». ولا شك أن أساس هذا الخطأ ملحوظ في الرأي العام نفسه، إذ ينزع إلى حسبان الفن شيئاً مادياً. فإن الفكر الإنساني أشبه بأولئك الأطفال الذين يلمسون فقاعة الصابون، ويودون أيضاً لو يلمسوا قوس قزح. إنه إذ يعجب بالأشياء الجميلة يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب ذلك في طبيعتها الخارجية، فيحاول أن يحكم (أو يعتقد أن عليه أن يحكم) على بعض الألوان بأنها جميلة، وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة، وعلى بعض الأشكال الجسمية بأنها جميلة وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة. إلا أن هذه المحاولة قد تمت كذلك بعد تفكر ووفقاً لمنهج، خلال تاريخ الفكر، غير مرة، منذ «القوانين» التي وضعها الفنانون والباحثون من أهل اليونان وجماعة النهضة وما قال به بعضهم من إمكان تعيين نسب هندسية عددية في الأشكال والأصوات، إلى المباحث الجديدة التي قام بها الباحثون في فلسفة الفن في القرن التاسع عشر (كفشنر مثلاً)، والآراء التي اعتاد العلماء في أيامنا هذه أن يتقدموا بها إلى مؤتمرات الفلسفة وعلم النفس والعلوم الطبيعية بصدد علاقات الظاهرات المادية بالفن. وإذا سألنا لَمَ

لا يمكن أن يكون الفن ظاهرة مادية، قلنا قبل كل شيء: إن الظاهرات المادية ليست واقعية، في حين أن الفن الذي يقف عليه كثير من الناس حياتهم ويملأهم فرحاً إلهياً واقعي إلى أبعد حد، ولهذا لا يمكن أن يكون ظاهرة مادية، أي شيئاً غير واقعي. ولا شك أن هذا يبدو غريباً لأول وهلة. إذ لا شيء أكثر رسوخاً ويقيناً في نظر العامي من العالم المادي. ولكن لا يحق لنا في ما يتصل بالحقيقة أن نزهد في برهان حسن، أو أن نحلّ محلّه برهاناً أقل حسناً، لمجرد أن مظهره مخالف للحقيقة. ولكي تتغلبوا على ما في هذه الحقيقة من غرابة وعنف، ولكي تعتادوها وتألفوها يجب أن تلاحظوا أن عدم واقعية العالم المادي ليس أمراً برهن عليه برهاناً لا يرد، وقبله كافة الفلاسفة فحسب (اللهم إلا أن يكونوا من أولئك الماديين الجفاة الذين يقعون في متناقضات المذهب المادي المفضوحة)، بل إن الفيزيائيين أنفسهم أصبحوا يقرّونها في ما يضيفونه إلى علومهم من دلالات فلسفية، فيتصورون الظاهرات المادية على أنها نتائج لأسباب تند عن التجربة، كالذرة والأثير، أو على أنها مظهر لشيء «لا تمكن معرفته». فلقد أصبحت مادة الماديين أنفسهم مبدأ فوق المادة، وأصبحت الظاهرات المادية، وفقاً لمنطقها الداخلي، وبالإجماع العام، لا تعدّ واقعاً، بل بناء يبنيه العقل من أجل العلم. وإذا كان ذلك كذلك فإن سؤالنا هل الفن ظاهرة مادية يجب أن يكتسب هذا المعنى الجديد: هل يمكن أن يبنى الفن بناء مادياً؟

لا شك أن هذا يكون ممكناً، ويستطاع تحقيقه في الواقع، إذا نحن أغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد، وأهملنا الاستمتاع بهذه القصيدة، ورحنا، مثلاً، نعدّ الكلمات التي تتألف منها الأبيات، ونقسّم الكلمات إلى مقاطع وحروف، أو إذا أغفلنا

التأثير الفني الذي يحدثه فينا تمثال من التماثيل، وأخذنا نقيس أبعاده ونزن ثقله، مما يفيد الحزّامين والحمّالين كل الفائدة، كما يفيد عملنا الأول الطوبوغرافيين الذين «ينظّمون» صفحات من الشعر، ولكنه لا يفيد ذلك الذي يتأمل الفن ويدرسه، ذلك الذي لا ينبغي له ولا يسمح له أن «يغفل» عن موضوعه الخاص. والفن، بهذا المعنى الجديد، ليس إذاً ظاهرة مادية، لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره وطريقة تأثيره ليس يجدينا في شيء أن نبنيه بناء مادياً.

وثمة إنكار آخر ينطوي عليه تعريفنا للفن بأنه حدس. فإذا كان الفن حدساً، وكان الحدس من باب النظر لا العمل، أي من قبيل التأمل، كان من غير الممكن أن يكون الفن فعلاً نفعياً. ولما كان الفعل النفعي يتجه دائماً إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم، فإن الفن، إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة، لا شأن له بالمنفعة، إذ لا شأن له باللذة والألم من حيث هما لذة وألم. ومن السهل أن توافقونا على أن لذة ما من اللذات، من حيث هي لذة، ليست بذاتها فنية. فما من فن في لذة الشرب إرواء للظمأ، وما من فن في التجول في الهواء الطلق تحريكاً للساقين وتنشيطاً للدورة الدموية، وما من فن في القيام بواجباتنا الشاقة التي من شأنها أن تنظّم حياتنا العملية بل إننا نلاحظ بوضوح، أمام الآثار الفنية، ما هنالك من فرق بين اللذة والفن: فقد يكون المنظر الذي تمثّله لوحة من اللوحات حبيباً إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية. وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية، مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت. ورُبَّ صورة نعترف بجمالها ثم هي تثير فينا الحنق والحسد لأنها من صنع عدوّ لنا أو منافس تدرّ عليه بعض الفوائد أو تمده بقوة جديدة. والخلاصة أن اهتماماتنا العملية وما يصاحبها من

لذات وآلام تختلط أحياناً باهتمامنا الفني، إلا أنها لا تستند إليه ولا تقوم عليه. وهناك من يعرفون الفن بأنه اللذة، ثم يريدون أن يخففوا من غلوائهم حتى لا يكون تعريفهم واهناً، فيقررون أنه ليس اللذة على وجه العموم، وإنما هو صورة خاصة من صور اللذة. ولعمري إن هذا التضييق لا يذود عن ذلك التعريف، بل هو تراجع حقيقي عنه، فحين نسلم بأن الفن صورة خاصة من اللذة، لا تكون صفته الخاصة هي اللذة بل ما يميز هذا النوع من اللذة عن غيره من أنواع اللذة. وعن هذا العنصر المميز - والفن أكثر من لذة أو هو غير اللذة - إنما يحسن أن نمضي باحثين.

والمذهب الذي يعرِّف الفن بأنه لذة يُسمّى خاصة باسم مذهب اللذة في فلسفة الفن. وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقّدة خلال تاريخ المذاهب الفنية: فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني - الروماني، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر، ثم ازدهر مرة ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولا يزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولا سيما من قِبَل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبهرهم أول ما يبهرهم في الفن أنه باعث على اللذة، وكان يقول تارة بنوع من اللذات، وتارة بنوع آخر، وتارة بطائفة من الأنواع (لذة الحواس الراقية، لذة اللعب، لذة الشعور بالقوة، لذة الحب... إلخ، إلخ..)، وتارة يضيف إلى اللذة عناصر أخرى غير اللذة، فيقول بالمنفعة (حين يفهمون المنفعة على أنها غير اللذة) أو يقول بإرواء الحاجات العقلية والأخلاقية أو ما أشبه ذلك من حاجات. والواقع أن التقدم قد تم بفضل هذا التقلب والتردد. فظهرت عناصر غريبة في قلب المذهب نفسه، اضطر أن يدخلها إليه حتى يستطيع التلاؤم مع حقيقة الفن على نحو من الأنحاء. وكانت

نتيجة ذلك أن تلاشى هذا المذهب، من حيث هو مذهب للذة، وأخلى مكانه لمذهب جديد أو قل على الأقل أشعر بالحاجة إلى وجود هذا المذهب الجديد. ولكن لما كان كل خطأ منحدراً من حقيقة (وقد رأيتم في ما يتصل بالمذهب المادي أن هذه الحقيقة هي إمكان «بناء» الفن، وبناء كل ظاهرة أخرى، بناء مادياً) فإن مذهب اللذة منحدر هو الآخر من حقيقة لا شك فيها، هي أن النشاط الفني مصحوب بلذة. فاللذة حظ مشترك بين النشاط الفني وسائر أنواع النشاط الروحي. وما كان في نيتنا حين عرَّفنا الفن بأنه حدس، وميّزناه عن اللذة وأنكرنا إنكاراً مطلقاً إمكان التوحيد بين الفن وبين اللذة، ما كان في نيتنا أن ننكر مصاحبة اللذة للنشاط الفني.

والإنكار الثالث الذي ينطوي عليه تعريفنا للفن بأنه حدس أن ينظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي، أي على أنه ذلك النوع من التأثير العملي الذي، على اتصاله بالمنفعة واللذة والألم، ليس نفعياً ولا لذياً بصورة مباشرة، وإنما يحلِّق في أفق روحي أسمى وأرفع. ولكننا نقول: ما دام الحدس فعلاً نظرياً فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي، حتى لقد لوحظ من قديم الزمان أن الفن ليس ناشئاً عن الإرادة. فلئن كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان. ومتى كان الفن غير ناشئ عن الإرادة، فهو في حِلّ كذلك من كل تمييز أخلاقي، لا لأنه وهب ميزة التحلل، بل لمجرد أنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقي عليه. فقد تعبّر الصورة عن فعل يُحمد أو يُذمَ من الناحية الأخلاقية، ولكن الصورة نفسها، من حيث هي صورة، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية. وليس ثمة قانون جنائي يحكم على صورة بالسجن أو بالإعدام، بل ولا ثمة حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة.

إنك لا تستطيع أن تحكم على Francesca دانتي بأنها منافية للأخلاق، وعلى Cordelia شكسبير بأنها أخلاقية - وما هما إلا لحنان من روحي دانتي وشكسبير ليس لهما إلا وظيفة فنية - إلا إذا استطعت أن تحكم على المربع بأنه أخلاقي وعلى المثلث بأنه لا أخلاقي. ومع ذلك فإن النظرية الأخلاقية في الفن قد وجدت، هي الأخرى، في تاريخ المذاهب الفنية، وهيهات أن تكون قد اندثرت الآن، وإن كان اعتبارها قد سقط لدى الرأي العام. وقد سقط لا لفقدان قيمتها الذاتية فحسب، بل أيضاً، وإلى حد كبير، لزوال القيمة الأخلاقية في بعض الاتجاهات الحديثة. فكان من ذلك أن سهّل هذا الاستبعاد الذي كان ينبغي أن يتم باسم المنطق فحسب، كما نفعل الآن. ومن تفرعات المذهب الأخلاقي قولهم إن غاية الفن أن يوجّه الناس نحو الخير، ويبثّ فيهم كره الشر، ويصلح عاداتهم، ويقوّم أخلاقهم، وإن على الفنانين أن يساهموا في تربية الجماهير، وتقوية الروح القومي أو الحزبي في الشعب، أو إذاعة المثل الأعلى الذي يفرض على المرء أن يعيش حياة بسيطة جاهدة، وما إلى ذلك. والحق أن هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك. فهل عجز الهندسة هذا يجرّدها من حقها في الاحترام؟ فليت شعري لم يريدون إذاً أن يجردوا الفن من مثل هذا الحق في مثل هذه الحال؟! على أن فلاسفة الفن الأخلاقيين كانوا يدركون عجز الفن عن هذا، فكانوا يتساهلون معه من حين إلى حين، حتى أجازوا له أن يولد بعض اللذات، شريطة أن لا تكون ساقطة بشكل مفضوح، وكانوا ينصحون إليه أن يستعمل ما له من سلطان على النفوس (بفضل ما يهيئ لها من لذة ومتعة) في سبيل الغايات الشريفة، وأن يدهن المر بالعسل، أي كانوا يسمحون له أن يتعاطى

الفحش (وهل يستطيع أن يستغني عن مفاتنه الطبيعية القديمة!) شريطة أن يكون ذلك في سبيل الكنيسة والأخلاق. وكانوا في أحيان أخرى، يفكرون في استخدامه أداة للتعليم، لأن العلم جاف كالفضيلة، وفي وسع الفن أن يرفع عنه هذا الجفاف، وأن يجعل الدخول إلى هيكل العلم ميسوراً مستساغاً، وأن يكون مرشداً للناس في العلم، فيأخذ بأيديهم، ويطوف بهم فيه، كأنهم في حدائق إرميد، يسيرون فيها فرحين ملتذين، ولا يشعرون بما تتهيأ له نفوسهم من تجديد. وإني حين أتحدث عن هذه النظريات لا أستطيع أن أمنع نفسي عن الابتسام. ولكن يجب أن لا ننسى أنها كانت أمراً جداً، وأنها نتيجة جهد عظيم حاول أن يدرك طبيعة الفن ويسمو بمفهومه، وأن قد كان لها أنصار يسمون دانتي، ولوتاس، وباريني، وألفيري، ومانزوني، ومازيني، فضلاً عن غير الطليان. بل إن هذا المذهب الأخلاقي في الفن لا يخلو ولن يخلو يوماً، بفضل تناقضاته نفسها، من خير وفائدة. وقد كان ولا يزال وسيظل محاولة (ولو غير موفّقة) لفصل الفن عن مجرد اللذة، وإحلاله منزلة أسمى وأرفع، بل إنه، هو نفسه، ينطوي على جانب من صواب، فلئن كان الفن خارجاً عن نطاق الأخلاق، فإن الفنان - من حيث هو إنسان - ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق. إنه لا يستطيع أن يتحلل من واجباته كإنسان، وينبغي له أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة، وأن يمارسه كواجب مقدس.

وإذا عرّفنا الفن بأنه حدس فقد أنكرنا كذلك (وهذا آخر إنكار ينطوي عليه تعريفنا، وأهم ما يحسن أن نذكره بهذا الصدد) أن يكون معرفة مفهومية. فإن المعرفة المفهومية، في صورتها الخالصة أعني الصورة الفلسفية، واقعية النزعة دائماً، لأنها تحاول أن تقرر الواقع

في مقابل اللاواقع أو أن تقلل هذا اللاواقع. أما الحدس فمعناه أن لا يكون هنالك تمييز بين الواقع واللاواقع، والمهم في الصورة إنما هو قيمتها كصورة مثالية خالصة. وإذا فرقنا بين المعرفة الحدسية أو الحسية، وبين المعرفة المفهومية أو العقلية، أي بين «الأسططيقا والبوئيطيقا»[1]، فإنما نطمع في استقلال هذا الشكل البسيط البدائي من المعرفة، هذا الشكل الذي شُبِّه بالحلم (بالحلم لا بالنوم)، والذي تكون الفلسفة، بالنسبة إليه، أشبه باليقظة. والحق أن من يتساءل، تجاه أثر من الآثار الفنية، هل الشيء الذي يعبّر عنه الفنان صادق أو كاذب من الناحية الميتافيزيائية أو التاريخية، إنما يلقي سؤالاً غير ذي معنى، ويرتكب خطأ أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات للخيال في الهواء. إنه سؤال غير ذي معنى، لأننا حين نميّز بين الصواب والخطأ، فإنما يكون الأمر دائماً أمر تقرير واقع وإصدار حكم. وهذا لا ينطبق على حالة صورة تخطر للفكر، أو على حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول، ولا يمكن بالتالي أن يكون موضوع حكم. ومن العبث أن يُعترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق «العام» الذي ليست الصورة إلا تحقيقاً فردياً له. فنحن لا ننكر هنا أن «العام» كروح الله موجود في كل مكان، يحرك بذاته كل شيء، وإنما ننكر أن يكون العام، من الناحية المنطقية، صريحاً في الحدس من حيث هو حدس.

ومن العبث كذلك أن تلجأوا إلى مبدأ وحدة الفكر. فليس يوهن هذا المبدأ، بل يقوّيه، أن نميّز تميّزاً واضحاً بين الخيال والفكر،

---

(1) إشارة إلى النظريات الأفلاطونية في المعرفة.

فمن التمييز وحده إنما ينشأ التعارض، ومن التعارض إنما تنشأ الوحدة العيانية.

إن صفة المثالية (التي تميز الحدس عن التصور، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ، أي عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هي الميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن. فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات: مات في الفنان فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان فناناً، ومات في المشاهد فإذا به يلاحظ الحياة في حالة وعي، بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد.

وتمييزنا للفن عن الفلسفة (الفلسفة بكامل اتساعها وبحسبانها شاملة لفكرة الواقع كلها) يستتبع تمييزات أخرى، في طليعتها تمييز الفن عن الخرافة أو الأسطورة. فالخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمراً منزّلاً، ومعرفة للواقع في مقابل اللاواقع، ونجاة من مختلف الاعتقادات التي يعدّها وهمية خاطئة. ولا يمكن أن تصبح الخرافة فنّاً إلا متى أصبح المرء لا يعتقد بها، فإذا هي في نظره أشبه باستعارة من الاستعارات، وإذا عالم الآلهة العابس عالم من جمال، وإذا الله صورة للجمال والروعة والعظمة. أما الخرافة بعين المؤمن لا الكافر، أي في واقعها الصرف، فليست مجرد صورة من مبدعات الخيال، وإنما هي أمر ديني، والدين فلسفة، فلسفة لم تكتمل ولم تنضج، ولكنه فلسفة على كل حال، كما أن الفلسفة دين، دين صفا ونضج، ما يني يصفو وينضج، ولكنها دين على أي حال، لأن موضوعها المطلق والخالد. وحتى يكون الفن أسطورة يعوزه الفكر، ويعوزه الإيمان الذي ينشأ عن الفكر. ولا محل لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التي يخلقها، أليس هو خالقها؟ وقولنا إن الفن حدس يستبعد كذلك أن يكون الفن وسيلة لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع

وأجناس (كما قال فيلسوف رياضي كبير بصدد الموسيقى) أو أن يكون عملاً حسابياً لا شعورياً. فإن تعريفنا هذا يميّز الفن عن العلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيها الصورة المفهومية كذلك، ولو مجردة من صفة الواقعية، لأنها تصوّر عام محض، أو تجريد صرف. ذلك أن صفة المثالية التي يلوح أن العلوم الطبيعية والرياضية تتصف بها، خلافاً للفلسفة والدين والتاريخ، والتي يبدو أنها تقرّبها من الفن (مما أدى بالعلماء والرياضيين في أيامنا هذه إلى التباهي بأنهم يوجدون عوالم وهمية شبيهة بصور الشعراء وتهاويلهم) إنما هي نوع من المثالية لا يعتدّ به، لأنها تهمل الفكر العياني، وتنهج سبيل التجريد والتعميم، أي لأنها تصدر أحكاماً، والأحكام قرارات إرادية، وأفعال عملية، والأفعال العملية، من حيث هي أفعال عملية، لا شأن لها بعالم الفن، بل إنها منافية للفن. ولذلك يتفق أن يكون نفور الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ، لأن الفلسفة والدين والتاريخ أقرب إليه في دنيا النظر والمعرفة، في حين أن العلوم الوضعية والرياضيات تسوؤه جفوتها، ويؤذيه سوء نظرتها إلى التأمل، حتى ان عداوة الشعر مع التصنيف أو قل مع الرياضيات أشبه بعداوة النار مع الماء. فالروح الرياضي والروح العلمي ألدّ أعداء الروح الشعري. ومن آيات ذلك أن العصور التي تسود فيها العلوم الطبيعية والرياضيات (كالقرن الثامن عشر، الذي سادت فيه النزعة العقلية سيادة عظيمة) هي أفقر العصور بالشعر.

ومطالبتنا هذه بفصل الفن عن المنطق تدخلنا، كما قيل، في أصعب وأهم المجادلات التي يحتملها قولنا بأن الفن حدس. فإن النظريات التي تحاول أن تفسر الفن بالفلسفة أو الدين أو التاريخ أو

العلوم أو الرياضيات تحتل في تاريخ فلسفة الفن أكبر المجال، وتتسلح بأسماء أعاظم الفلاسفة في القرن التاسع عشر. فقد بيّن شيلنغ وهيغل أن من الممكن أن نوحّد أو أن نمزج بين الفن وبين الفلسفة والدين، وذهب تين إلى إمكان المزج بين الفن وبين العلوم الطبيعية. وزعمت نظريات أصحاب مذهب الحقيقة الفرنسيين أن من الممكن أن نمزج بينه وبين الملاحظة التاريخية، وبين المذهب الصوري الذي قال به تلاميذ هيربرت أن من الممكن أن يمزج بين الفن وبين الرياضيات. على أننا لا نستطيع أن نجد لدى هؤلاء المؤلفين ولدى غيرهم ممن يمكن ذكرهم، أمثلة صرفة على هذه الأخطاء التي وقعوا فيها. ذلك أن الخطأ لا يكون أبداً «صرفاً»، ولو كان صرفاً لاختلط بالحقيقة. وذلك هو السبب في أن هذه المذاهب نفسها - وأسميها على سبيل الاختصار المذاهب المفهومية - تنطوي في ذاتها على عناصر تهديمية تزداد وفرة وقوة بنسبة ما يكون فكر الفيلسوف الذي دان بها قوياً جباراً. لذلك نرى هذه العناصر أوفر ما تكون وأقوى ما تكون لدى شيلنغ وهيغل اللذين كانا يحسان إحساساً قوياً بالشروط التي يتم فيها الخلق الفني، حتى لتتوجس في ملاحظاتهما وبراهينهما نظرية مخالفة للنظرية التي ينطوي عليها إطار المذهب. أضف إلى هذا أن هذه النظريات المفهومية، فضلاً عن أنها أفضل من النظريات المتقدم ذكرها إذ تعترف بأن الفن شيء نظري، تساهم كذلك في بناء المذهب الصادق، لما تقتضيه ضمناً من تحديد العلاقات بين الخيال والمنطق، بين الفن والفكر، (ولئن كانت هذه العلاقات علاقات تمييز فهي أيضاً علاقات وحدة).

وفي وسعكم منذ الآن أن تروا كيف أن قولنا «الفن حدس»، هذا القول الذي إذا صيغ بعبارات أخرى مرادفة (من مثل: «الفن أثر من

آثار الخيال») وجد جارياً على ألسنة جميع الناس الذين يتحدثون يومياً عن الفن، ووجد في أقدم المعاجم والكتب («تقليد»، «وهم»، إلخ) - كيف أن هذا القول، إذ يجري الآن مجرى العرض الفلسفي، يمتلئ بمضمون تاريخي نقدي جدلي ما أعطيتكم الآن إلا صورة مصغرة عما ينطوي عليه من غنى وتعقّد. فلا تعجبوا إذاً أن يكون الاستيلاء على هذه العبارة قد كلّف جهوداً جبارة فهو أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاهق اقتُتل عليه طويلاً، فشتان بينه وبين تسلق المتنزه السادر، في أيام سلم. ما هو بالمحطة يقف عندها متنزه. بل هو نتيجة ورمز لظفر يناله جيش بعد طول قتال. ومن معجزات الفكر أن هذا التقدم الشاق الذي يتتبع مؤرخ فلسفة الفن مراحله لا يفقد الظافر أثناءه شيئاً من قواه بتأثير الضربات التي يسددها إليه خصمه، بل على العكس يستمد من هذه الضربات قوى جديدة، ويصل إلى القمة وهو يدفع خصمه ويصحبه معاً.

ولا أستطيع أن أذكر إلا عابراً قيمة فكرة التقليد التي أتى بها أرسطو (وقد ظهرت كنقيض موضوع لكفر أفلاطون بالشعر)، وقيمة المحاولة التي قام بها هذا الفيلسوف نفسه في التمييز بين الشعر والتاريخ، ثم أدت إلى فكرة لم توضح توضيحاً كافياً، ولعلها لم تصل إلى الوضوح في ذهن أرسطو نفسه، وظلت لذلك مهملة مدة طويلة، إلى أن أصبحت في العصور الحديثة نقطة البدء في التفكير الفني. ولأذكر، عابراً كذلك، ما شهده القرن السابع عشر على وجه الخصوص من شعور قوي باختلاف **المنطق** عن **الخيال**، **والحكم** عن **الذوق**، **والعقل** عن **العبقرية**، وما أظهره فيكو، على أروع صورة، من تعارض بين الشعر والميتافيزياء في كتابه «العلم الجديد»، وما تم على يد باومغارتن من تأسيس فلسفة للفن متميزة عن

المنطق، وإن ظل باومغارتن مرتبكاً بالنظرية المفهومية، ولم يستطع أن يدخل في إطار آثاره ما استهدف من غاية؛ وكذلك ما وجّهه كانط إلى باومغارتن وكافة تلاميذ ليبنتس وولف من نقد، فبيّن في وضوح كيف أن الحدس هو الحدس، لا «تصور غامض مشتبه»؛ وما عملته النزعة الرومانطيقية، بفضل نقدها الفني ومبدعاتها التاريخية، فضلاً عن مذاهبها الفنية، من إذاعة الفكرة الشخصية في الفن التي كان قد أعلنها فيكو؛ وأخيراً ما بدأه فرانسيسكو دي سانكتيس من نقد، فجرّد الفن من كل نزعة نفعية أو أخلاقية أو مفهومية، وذهب إلى أنه **صورة** خالصة، على حد تعبيره، أو حدس خالص.

ولكن عند أقدام الحقيقة - على حدّ تعبير دانتي - «يفرخ» الشك الذي يدفع بفكر الإنسان من «قمة إلى قمة»، فإذا بالمذهب الذي يتصور الفن حدساً أو خيالاً أو صورة، يؤدي إلى مشكلة جديدة (ولا أقول أخيرة)، لا تنزع الآن إلى مقابلة الفن بالفيزياء واللذة والأخلاق والمنطق، وتمييزه عن ذلك كله، بل تنحصر في نطاق الصور نفسها، فتشك في أن يكون الفن صورة فحسب، وتدور بالمسألة الآن حول التمييز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة، فنتساءل: ما هو الدور الذي يمكن أن يحتلّه في الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم بل ومن الأخلاق أو اللذة؟ وهل أدنى إلى العقم والعبث من أن نحلم، والأعين منا مفتحة، في هذه الحياة التي لا تقتضي أن تكون الأعين مفتحة فحسب، بل تقتضي كذلك أن يكون العقل مفتحاً، وأن يكون الفكر يقظاً قوياً؟ الصور الخالصة! إلا أنها «أحلام» كسولة متقلقلة تافهة، فهل يكون هذا هو الفن؟ لا شك أنه يحلو لنا أحياناً أن نقرأ بعض

روايات المغامرات التي تتعاقب فيها الصور بعضها وراء بعض على أنحاء غريبة غير متوقعة. لكن ذلك لا يحلو لنا إلا في لحظات التعب، حين نضطر إلى تزجية الوقت. وإننا لنشعر في هذه الحالة شعوراً واضحاً بأن هذه البضاعة ليست من الفن في شيء. فإنما نحن بسبيل اللعب وتزجية الوقت. ولكن إذا كان الفن لعباً وتزجية للوقت فقد وقع ثانية في أحضان مذاهب اللذة التي تنتظره بفارغ صبر وترحّب به أجمل ترحيب. فإنها لحاجة طبيعية ومدعاة لذة أن نرخي قوس العقل المتعب أو الإرادة المرهقة من حين إلى حين، فندع الصور تتعاقب في الذاكرة على غير نظام، أو نؤلفها بواسطة الخيال على نحو غريب، ونحن في حالة أشبه بالوسن، حتى إذا نلنا نصيبنا من الراحة، نفضنا هذه الحالة عن أنفسنا، لا لشيء في بعض الأحيان إلا لننصب بعد ذلك على العمل الفني الذي لا نستطيع أن نقوم به مضطجعين. وهكذا، إما أن لا يكون الفن حدساً خالصاً وتظل المطالب التي أعربت عنها النظرية التي اعترضنا عليها غير متحققة، وبهذا نفسه نرى اعتراضنا نفسه على هذه المذاهب يتضعضع بنتيجة ما ينبثق من شكوك؛ وإما أن لا يكون الحدس مجرد خيال.

ولكي نجعل المسألة أكثر دقة يحسن أن نحذف منها على الفور القسم الذي تسهل الإجابة عليه والذي لم أشأ أن أغفله لأنه يكون في العادة ممتزجاً بها. فالحقيقة أن الحدس يجنح إلى إيجاد صورة، لا كتلة غير منسجمة من الصور، مما يمكن الحصول عليه بتذكر صور قديمة، أو جعل الصور تتعاقب بعضها وراء بعض بفعل إرادي، أو ضم صورة إلى أخرى بفعل إرادي آخر، كما يُضم رأس إنسان إلى عنق حصان لصنع لعبة من لعب الأطفال. وقديماً عمدت

البوئيطيقيا، تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال، إلى مفهوم **الوحدة** على وجه الخصوص، فكانت تقتضي أن يكون الأثر الفني **بسيطاً واحداً**، وعمدت كذلك إلى مفهوم آخر قريب من ذاك هو مفهوم **الوحدة في التنوع**، فكانت تقرر أن تدور الصور الكثيرة حول مركز واحد، وأن تنصهر في صورة تركيبية. كما أن كثيراً من فلسفات القرن التاسع عشر يميّز، لهذا الغرض نفسه، بين التخيل (وهو الملكة الفنية الخاصة) وبين الخيال (وهو ملكة لا تمتّ إلى الفن بصلة). والواقع أن جمع الصور، والتخيّر بينها، وضمها بعضها إلى بعض، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع، خليقاً بإيجاد صورة خاصة. وهذا هو التخيّل المبدع. أما الخيال فهو طفيلي يعيش على حساب غيره، ويوجد مركبات صناعية خارجية، وليس أهلاً لتوليد الحياة توليداً عضوياً. وإذاً فالمسألة العميقة التي تنوي تحت تلك العبارة السطحية التي عرضناها في أول الأمر هي ما يأتي: ما هو الدور الذي يخص الصورة الخالصة في حياة الفكر؟ أو - والمعنى في الحقيقة واحد - كيف تنشأ الصورة الخالصة؟ إن كل أثر فني عبقري يبعث على وجود سلسلة طويلة من المقلدين يلوكونه ويفصلونه ويبالغون فيه حتماً، وهذا كله من دور الخيال وهو نقيض التخيل. وليس يعنينا هذا الاجترار في شيء. وإنما نريد أن نتساءل عن منشأ ذلك الأثر العبقري نفسه. ولكي نوضح هذه النقطة ينبغي أيضاً أن نتعمق في طبيعة التخيل والحدس الخالص.

وخير سبيل للاتجاه نحو تعمق هذه الدراسة أن نذكر وننقد النظريات التي حاول بعضهم بواسطتها (متحاشين الوقوع ثانية في المذهب المادي أو المذهب المفهومي) أن يميزوا الحدس الفني عن الخيال الخالص المفكك، ويبينوا قوام مبدأ الوحدة، ويفسروا صفة

الإبداع التي يمتاز بها التخيل. قال بعضهم إن الصورة تكون فنية حين تجمع بين المحسوس والمعقول، وتمثل فكرة. ولكن كلمتي «معقول» و«فكرة» ليس لهما معنى آخر (لدى أشياع هذا المذهب أيضاً) غير معنى التصور، الذي لن يكون إلا التصور العياني أو الفكرة، التي وصل إليها التأمل الفلسفي بعد تقدم، لا التصور المجرد أو المفهوم التصوري الذي يلاحظ في العلوم. والفكرة لا تجمع بين المحسوس والمعقول في ميدان الفن وحده، بل في كل ميدان. فإن المفهوم، على نحو ما فهمه كانط، وعلى نحو ما ظل يفهم بعده، قد ملأ الهوة القائمة بين العالم المحسوس والعالم المعقول، لأنه أصبح يعدّ حكماً، وأصبح الحكم يعدّ تركيباً قبلياً، وأصبح التركيب القبلي يعدّ تجسيد الكلمة، والتاريخ. وهكذا نرى أن هذا التعريف يخرج عن الغاية التي استهدفها فإذا به يرد التخيل إلى المنطق، ويرد الفن إلى الفلسفة، ولا يغدو مفيداً، على الأكثر، إلا بالنسبة إلى المفهوم العلمي المجرد، مما لا يتصل بمسألة الفن. فأن نطالب للمفهوم بعنصر محسوس فضلاً عن العنصر المحسوس الذي ينطوي عليه في ذاته، من حيث هو مفهوم عياني، فذلك الشيء زائد. أما إذا أصررتم على هذا المطلب، فإنكم تتخلصون ولا شك من فهم الفن على أنه فلسفة وتاريخ، ولكنكم تنتقلون إلى فهم الفن على أنه **رمز** بمعنى Allégorie. وإنكم لتعرفون حق المعرفة ما يعترض فكرة الرمز هذه من صعوبات، وتشعرون عامة بما تتصف به من فتور ومناقضة للفن. فالرمز جمع خارجي اتفاقي تحكمي بين واقعتين روحيتين: المفهوم أو الفكرة من جهة، والصورة من جهة أخرى، جمع يفترض أن تشير **هذه** الصورة إلى **هذا** المفهوم. ولن نصل، بواسطة فكرة الرمز، إلى تفسير طابع الوحدة في الصورة الفنية. بل

إننا حين نأخذ بهذا الرأي إنما نقرر بإرادتنا وجود الثنائية. فإن الفكرة، في هذا الجمع، تظل فكرة، والصورة تظل صورة، بدون أن يكون بينهما علاقة. فإذا تأملنا الصورة نسينا المفهوم (بدون أي ضرر بل مع شيء من الفائدة)، وإذا تأملنا المفهوم بددنا (مع شيء من الفائدة كذلك) الصورة الزائدة المربكة. وقد لقيت فكرة الرمز كثيراً من العطف في القرون الوسطى، أي في ذلك العهد الذي تختلط فيه النزعة الجرمانية بالفكر الروماني، أعني الخيال الجامح بالتفكير الدقيق. ولكنها كانت فكرة نظرية، لا تدل على حقيقة الفن نفسه إبان القرون الوسطى، هذا الفن الذي ما دام فناً فهو يستبعد الرمز أو يصهره في ذاته. وإن هذه الحاجة إلى حل الثنائية في الرمز تؤدي، في الواقع، إلى تحسين النظرية التي تفهم الحدس على أنه رمز إلى فكرة، فتقلبها إلى نظرية تفهم الحدس على أنه رمز بمعنى (symbole). ذلك أنه، في الرمز، لا يكون للفكرة قيمة بذاتها. لأن من الممكن أن تعقل بدون التصور الذي يرمز إليها، ولكن ولا التصور يكون له قيمة في ذاته، لأن من الممكن أن يُتصور تصوراً حياً بدون الفكرة التي يرمز إليها. إن الفكرة تنحلّ بكاملها في التصور، كانحلال قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء، فتبقى فيه، وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر (وعلى عاتق فيشر تقع مغبة استعمال هذا التشبيه الفظ، في مثل هذا الموضوع الشعري الميتافيزيائي)، والفكرة التي اختفت، وأصبحت بكاملها تصوّراً، ولم يعد من الممكن التقاطها في صورة فكرة (اللهم إلا أن تستخرج كما يستخرج السكر من الماء المسكر) لم تبق فكرة، وإنما هي علامة لمبدأ الوحدة الذي لم يكتشف بعد، ولكنه موجود في الصورة الفنية.

حقاً إن الفن رمز. إنه بكامله رمز. إنه بكامله دلالة. ولكن رمز أي شيء هو؟ ودلالة أي شيء هو؟ إن الحدس يكون فنياً حقاً، يكون حدساً حقاً، لا كتلة مفككة من الصور، حين يكون له مبدأ حيوي يحركه ويكون من صلبه، فما هو هذا المبدأ؟

في وسعنا أن نقول إن الجواب على هذا السؤال يأتي من الخارج، يأتي من النظر إلى ذلك النزاع الكبير، الذي لم تشهد ساحة الفن نزاعاً أكبر منه، بين **الرومانطيقية والكلاسيكية** . وإذا أردنا أن نضع تعاريف عامة، كما ينبغي أن نفعل هنا، ونغضّ الطرف عن التعاريف الثانوية العرضية، قلنا إن المذهب الرومانطيقي هو المذهب الذي يطلب إلى الفن أول ما يطلب أن يكون انصباباً عفوياً عنيفاً لما يختلج في نفس الإنسان من عواطف الحب والكره، والغم والفرح، واليأس والحماسة، ويكتفي، مختالاً، بصورة غائمة غير محددة، وأسلوب مقتضب مؤلف من إلماعات خاطفة، وإشارات غامضة، وعبارات تقريبية، واندفاعات قوية مضطربة. أما المذهب الكلاسيكي فإنه، خلافاً لذلك، يحب العواطف الهادئة، والأهداف الحكيمة، والشخصيات المدروسة طبائعها، الواضحة حواشيها، ويحب الاعتدال والتوازن والوضوح، ويميل إلى **التصور**، خلافاً للمذهب الرومانطيقي الذي يميل إلى **العاطفة** . يقول الرومانطيقي: ما قيمة الفن الغني بالصور إن لم يتحدث إلى القلب؟ وماذا يضيرنا ألا تكون صوره برّاقة متى تحدث إلى القلب؟ ويقول الآخر: ماذا يجدينا أن نهزّ العواطف ونحرك المشاعر، إن لم يسترح الفكر إلى صورة جميلة؟ وإذا كانت الصورة جميلة، وركن إليها الذوق، فماذا يضيرنا ألا تحتوي على تلك العواطف التي يستطيع كل الناس أن يحصلوا عليها في غير الفن،

والتي تسخو بها الحياة أكثر مما نريد في بعض الأحيان؟ - ولكننا إذا تركنا هذه الحجج الواهية العقيمة، وأغفلنا الآثار العادية التي خلّفتها كلتا المدرستين الرومانطيقية والكلاسيكية، أعني الآثار التي شوّشتها الأهواء من جهة، والآثار التي أعوزت جمالها الحرارة من جهة أخرى، وألقينا النظر لا إلى آثار التلاميذ بل إلى آثار الأساتيذ، ألا إلى آثار العاديين بل إلى آثار العظام، وجدنا هذا التناقض يزول من بعيد، ولا يبقى في وسعنا أن نأخذ بواحد من الرأيين: إنك لا تستطيع أن تنعت الفنانين العظام بأنهم رومانطيقيون أو بأنهم كلاسيكيون، ولا تستطيع أن تصف الآثار العظيمة أو الأجزاء القوية من هذه الآثار بأنها رومانطيقية أو كلاسيكية، بأنها عاطفية أو تصورية، لأنها كلاسيكية رومانطيقية معاً، لأنها عاطفة وتصور في آن واحد: هي عاطفة قوية صنعت لنفسها تصوراً رائعاً. فكذلك هي آثار الفن الهيليني على وجه الخصوص، وكذلك هي أيضاً آثار الفن الإيطالي والشعر الإيطالي من ثلاثيات دانتي البرونزية التي يتجلى فيها سمو القرون الوسطى، إلى قصائد بترارك الأربع عشرية الشفافة التي تحسّ فيها الكآبة، وترى الخيال الجميل، إلى ثمانيات أريوست الرائقة التي تقرأ فيها حكمة الحياة والسخر من خرافات الماضي، إلى الإحدى عشريات التي نثرها فوسكولو مودعاً فيها معنى البطولة وفكرة الموت، إلى قصائد ليوباردي الزاهدة العابسة التي تقع فيها على ما لا نهاية له من فنون القول، بل إلى مخلفات هذا الانحلال الأممي الذي يلاحظ اليوم، ويعبّر عن دقائق اللذات وشهوانية الحيوان، ويتمثل في نثر وشعر هذا الإيطالي، دانتزيو (وما أدعي أن هذه الأمثلة الأخيرة تعادل الأمثلة السابقة). فتلك كلها نفوس تجيش بعمق العواطف، وما آثارهم إلا أزهار خالدة نبتت على أهوائهم.

هذه التجارب وهذه الأحكام النقدية يمكن أن تلخّص نظرياً في الصيغة الآتية: إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته. فإنما كان الحدس حدساً حقاً لأنه يمثل عاطفة. ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس. إن العاطفة، لا الفكرة، هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية. تشوف محصور في دائرة تصور: ذلكم هو الفن. وفي الفن، لا يكون التشوف إلا بالتصور، ولا يكون التصور إلا بالتشوف. إما أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية، أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبداً، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها. وما نعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسيها حالة نفسية، وذلك ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة، وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عدة مختلفة، نراها تتنضد بعضها فوق بعض، أو يختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مضطرب، ثم نرى المؤلف يحاول أن ينظّمها في وحدة معيّنة، فيستعمل لهذا الغرض تصميماً مخبأ، أو فكرة مجردة، أو انفعالاً عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيّل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث بالذات، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ في القلب. وليت شعري ما عسى أن يكون شأن صورة تقتطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر! ما عسى أن يكون شأن شخصية تنتزع من جوّها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل

إلى جو آخر! لا أبلغ في هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدة الدرامية التي كانت في أول الأمر قاعدتي الزمان والمكان الخارجيتين، ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة «الفعل» ثم انتهت أخيراً إلى وحدة «الاهتمام» الذي ينبغي أن ينحلّ هو الآخر إلى «الاهتمام» الذي يستثير فكر الشاعر، أي المثل الأعلى الذي يحرك نفسه. ولا أبلغ في هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التي تسفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيقيين، إذ تؤدي إلى إنكار الفن الذي يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة، يستميل بها القلوب ويفتنها عن عيوب الصورة، أو الفن الذي يستعين بالوضوح السطحي والمخطط الصحيح في الظاهر، والتعبير الدقيق في الظاهر، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفني والعاطفة الملهمة التي تنبع منها الآثار الفنية. هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقّاد الإنكليز، وقد أصبحت اليوم في عداد الأفكار الدارجة، هي أن «كل الفنون تقترب من الموسيقى». والأصح أن نقول: «كل الفنون موسيقى»، إذا أردنا أن نرجع إلى المنبع العاطفي للصور الفنية، مستبعدين الصور التي تبنى بناء آلياً أو ترسف في أثقال الواقعية. وهناك فكرة أخرى، لا تقل عن هذه شهرة، ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري، وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوئه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية، هي أن «كل منظر حالة نفسية». وتلك حقيقة لا شك فيها، لا لأن المنظر منظر بل لأن المنظر من الفن.

فالحدس لا يكون إذاً إلا حدساً **غنائياً** . وليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس، وإنما هي مرادف له، هي أحد المرادفات الكثيرة التي ذكرتها والتي تفيد جميعاً معنى الحدس. ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية، فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي

هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور، فليس هنالك صور ذرات، كما ليس هنالك أفكار ذرات)، أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلّف جسماً حياً، وينطوي لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو في سبيل أي غاية عملية أخرى، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك، لكونها عملية، جسماً حياً بل جسماً آلياً - أما في ما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظة «الغنائية» في صورة النعت من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن **حدس** حتى نعرّف الفن أكمل تعريف.



أحكام سابقة بصدد الفن

لا شك أن المنهج الذي رسمت خطوطه بإيجاز، للتمييز بين الفن وبين الأشياء الأخرى التي اختلط بها، يوجب بذل جهد فكري عظيم. غير أننا نسترد ثمن هذا الجهد حرية كبيرة، ننعم بها بإزاء تلك التمييزات الخداعة الكثيرة التي تملأ ساحة فلسفة الفن، وتغري المرء سهولتها وبداهتها الظاهرة، فتحول بينه وبين فهم الفن على حقيقته. ويحسن بنا الآن أن نردها واحدة بعد أخرى.

وأشهر هذه التمييزات هو التمييز بين **المضمون والصورة** الذي شطر فلاسفة الفن في القرن التاسع عشر إلى مدرستين: مدرسة المضمون، ومدرسة الصورة. فقد تساءلوا: هل يقوم الفن على المضمون وحده، أم على الصورة وحدها، أم على كلا المضمون والصورة معاً؟ أما بعضهم فقد ذهب إلى أن الفن كله مضمون، وحدد هذا المضمون تارة بما يلذ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية.

وأجاب آخرون: بل ليس للمضمون كبير قيمة، فما هو إلا

كحمّالة تعلّق عليها الصور الجميلة التي تبدعها العبقرية الفنية، وتودع فيها الوحدة والانسجام والتناظر وما أشبه ذلك. ويحاول كلا الفريقين بعد ذلك أن يجتذب العنصر الذي أبعده في أول الأمر من طبيعة الفن، فيقول أشياع المضمون إن من الممكن أن يستفيد المضمون (وهو العنصر المكوِّن للجمال في رأيهم) من تزيّنه بصور جميلة، وظهوره في وحدة وتناظر وانسجام وما إلى ذلك، ويقول أشياع الصورة إن تأثير الفن (إن لم يكن الفن نفسه) يمكن أن يزداد قوة بقيمة المضمون، إذ يكون المرء في هذه الحالة أمام قيمتين اثنتين لا قيمة واحدة. وقد وصلت هذه المذاهب إلى أوجها المدرسي في ألمانيا، لدى تلاميذ هيغل وتلاميذ هيربرت. ولكنك تلاحظها في تاريخ فلسفة الفن كله، تلاحظها في العصور القديمة، وفي القرون الوسطى، وفي العصور الحديثة، وتلاحظها في فلسفة الفن المعاصرة، وتلاحظها كذلك (وهذا أهم شيء) في ما يصدره الرأي العام من أحكام، فما أكثر ما تسمع الناس يقولون عن دراما إنها جميلة «من حيث الشكل» ولكن يعوزها «المضمون»، وما أكثر ما تسمعهم يقولون عن قصيدة إنها رفيعة جداً في «عاطفتها» ولكنها ضعيفة من ناحية «الأسلوب»، وما أكثر ما تسمعهم يقولون عن مصوّر: ليته لم ينفق مواهبه في «موضوعات صغيرة تافهة» وأنفقها في موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني أو اجتماعي، إذاً لكان أعظم. إن الذوق المرهف، والإحساس الفني الحقيقي ليثوران على هذه الأخطاء، التي بواسطتها أصبح الفلاسفة من الشعب، وشعر الشعب أنه فيلسوف إذ رأى نفسه على اتفاق مع هؤلاء الفلاسفة الشعبيين. وليس أصل هذه المذاهب بالسر الغامض بالنسبة إلينا. فواضح من هذه الخلاصة السريعة نفسها أن هذه المذاهب مرتبطة

ارتباط الأغصان بالشجرة بنظريات اللذة والنظريات الأخلاقية والمفهومية والمادية في الفن، هذه النظريات التي لم تدرك ما الذي يجعل الفن فناً، فاضطرت بعد ذلك أن تلتقط ثانية على نحو ما، هذا الفن الذي أفلت منها، فتعيد إدخاله كعنصر لاحق أو عرضي. وهكذا يرى أشياع المضمون أن الفن هو العنصر الصوري المجرد. ويرى الآخرون أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون. والذي يعنينا من هذه الفلسفات الفنية إنما هو هذا الجدل الذي يؤدي إلى أن يصبح أشياع المضمون، على غير إرادة منهم، أشياعاً للصورة، وإلى أن يصبح أشياع الصورة، على غير إرادة منهم، أشياعاً للمضمون، وإلى أن تقف كل من الطائفتين في موقف الأخرى، ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان، ثم تعود إلى موقفها، على غير اطمئنان ولا استقرار كذلك. إن «الصور الجميلة» التي يقول بها تلاميذ هيربرت لا تختلف عن «المضامين الجميلة» التي يقول بها تلاميذ هيغل، لأن كلتا الأولى والثانية صفر. ومما يعنينا أشد العناية كذلك هذه الجهود العظيمة التي يبذلونها للخروج من السجن، والضربات التي تقرع الأبواب والجدران من حين إلى حين، والمنافذ الصغيرة التي يظفر بعض هؤلاء المؤلفين فعلاً في فتحها بعد عناء. انظر إلى هذه الجهود الخرقاء العقيمة التي يبذلها أشياع المضمون (وترى مثالاً على ذلك في كتاب هارتمان «فلسفة الجمال») إنهم ما زالوا ينسجون شبكة «بمضموناتهم» الجميلة (ينسجونها حلقة حلقة بالجميل والرائع والفاجعي والمؤثر والعاطفي، إلخ) إلى أن شملوا كل صور الواقع، حتى ما كانوا يسمونه منها «قبيحاً». ولم يشعروا بأن مضمونهم الفني الذي أصبح شيئاً فشيئاً ينطبق على كل الواقع، لم تعد له أي صفة تميّزه عن المضمونات الأخرى ما دام لا مضمون خارج الواقع،

وبذلك ترد نظرياتهم الأساسية من جذورها. ثم انظر إلى هؤلاء الصوريين الآخرين من أشياع المضمون كيف يصادرون على المطلوب الأول، ويدورون دوراً فاسداً. إنهم يحتفظون بفكرة المضمون الفني، ولكنهم يعرفونه بأنه هو «ما يهم الإنسان»، ويعترفون بأن الاهتمام يتغير بتغير الإنسان في مختلف الظروف التاريخية، أي يختلف باختلاف الفرد: وما هذا إلا شكل آخر لإنكار القضية الأساسية، إذ من الواضح طبعاً أن الفنان لا يوجد الفن إلا إذا اهتم بشيء يتخذه موضوعاً لهذا الفن، ولكن هذا الشيء لا يصبح فناً إلا لأن الفنان الذي اهتم به، قد جعله فناً. وانظر إلى الصوريين كيف يتهربون ويتملصون. إنهم بعد أن يردوا الفن إلى الصور الجميلة المجردة الفارغة في ذاتها من كل مضمون والتي يمكن، من جهة أخرى، أن تنضم إلى المضمونات فتؤلف بذلك مجموع قيمتين، إنهم بعد ذلك يدخلون بين الصور الجميلة، على استحياء، صورة «التوافق بين الصورة والمضمون» أو يصرِّحون على غير استحياء، بأنهم يذهبون إلى نوع من «الانتقائية»، فيفهمون الفن على أنه «النسبة» بين المضمون الجميل والصورة الجميلة، وهكذا ينسبون (بما يليق بالانتقائيين من خروج عن الدقة) إلى الحدود الخارجة عن هذه النسبة صفات لا تتصف بها هذه الحدود إلا في النسبة نفسها.

ذلك أن الحقيقة هي: إن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها فنية، أعني الوحدة، لا الوحدة المجردة الميتة، بل الوحدة العيانية الحية التي ترجع إلى التركيب القبلي، والفن تركيب فني قبلي حقيقي، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس، تركيب نستطيع أن نقول بصدده إن العاطفة بدون صورة

عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة، ولا وجود للعاطفة والصورة، في نظر الفكر الفني: بدون التركيب القبلي: قد توجدان في ميادين فكرية أخرى بأثواب مختلفة، فتكون العاطفة عندئذ هي الجانب العملي من الفكر الذي يحب ويكره، ويرغب في الشيء أو ينفر منه، وتكون الصورة عندئذ هي الثفل الميت من الفن، تكون ورقة جافة في مهب الخيال ونزوات العبث. وهذا لا يعني الفنان ولا الباحث الفني في شيء، لأن الفن ليس إنتاجاً حقيقياً لأخيلة، وليس انفجاراً صاخباً للهوى، وإنما هو سيطرة على هذه الاندفاعة بواسطة فعل آخر، أو هو إن شئت أن يُحلّ الفنان محل هذا الانفجار انفجاراً آخر هو الرغبة القوية في الإنتاج والتأمل، وما يصاحب الإبداع الفني من ضروب القلق وضروب الفرح. فسيان إذاً (أو قل إنهما وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن نعدّ الفن مضموناً أو صورة، شريطة أن يكون من المفهوم دائماً أن المضمون قد برز في صورة، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون، أي أن الشعور هو الشعور المصوّر، وأن الصورة هي الصورة المشعور بها. ولا نستطيع إلا من قبيل الاحترام لذلك الرجل الذي نادى باستقلال الفن أكثر من غيره، وأراد أن يقرر هذا الاستقلال باستعمال كلمة «الصورة»، فحارب بذلك نظرية المضمون المجردة التي نراها لدى الفلاسفة والأخلاقيين كما حارب المذهب الصوري المجرد الذي نراه عند الأكاديميين، أقول لا نستطيع إلا من قبيل الاحترام لذلك الرجل، دي سانكتيس. ونظراً إلى ضرورة محاربة تلك النزعة التي تريد أن تدخل الفن في أنماط أخرى من النشاط الفكري، أن ندعو نظرية الحدس بأنها نظرية الصورة أو الشكل. وقد يعترض علينا (بسفسطة محام لا بحجة عالم) بأن نظرية الحدس هذه، إذ تعرّف المضمون الفني بأنه عاطفة أو حالة نفسية،

إنما تنعته بما هو خارج عن الفن، وكأنها تعترف بأن المضمون الذي ليس عاطفة أو حالة نفسية لا يصلح للإبداع الفني، ولا هو مضمون فني. وما أظن أننا في حاجة إلى الرد على هذا الاعتراض. فإن العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً، وإنما هي الكون كله منظوراً إليه من ناحية الحدس. وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة، مختلفة عن الصور الحدسية: لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية التعقل ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظوراً إليه من زاوية التخطيط والتجريد، ولا الإرادات التي هي الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية الإرادة.

وثمة تفريق آخر لا يقل عن السالف ذكره خداعاً (وفيه تستعمل كلمتا «المضمون» و«الصورة») يميز **الحدس** عن **التعبير** . يميز الصورة عن ترجمتها المادية، فيضع في جانب، مظاهر العواطف، وصور الناس والحيوانات والمناظر والأفعال والمغامرات وما إلى ذلك، ويضع في الجانب الثاني الأصوات والأنغام والخطوط والألوان وما إلى ذلك، ويدعو الطائفة الأولى بأنها باطن الفن ويدعو الثانية بأنها ظاهره، ويرى أن الأولى هي **الفن** بالذات، وأن الثانية هي **الأداة** . والتفريق بين الباطن والظاهر سهل أمره (ولو في القول على الأقل)، ولا سيما إذا لم نحاول أن نبحث عن العلل الدقيقة الباعثة عليه، ولا لاحظنا الطريقة التي تم بها، ثم وقفت العملية عند هذا الحد، بدون أن نستخرج منها أي فائدة، بحيث إن هذا التفريق، إذا لم نفكر فيه قط، أمكن في النهاية أن يبدو للفكر فوق الشك. ولكن الأمر لا يكون كذلك إذا نحن انتقلنا (شأننا في كل تمييز)، من عملية التفريق إلى تقرير النسبة وإلى التركيب. فلسوف نصطدم في

هذه الحالة بعوائق تخيِّب الظن وتحطم الأمل، فإذا بالأشياء التي ميّزناها بعضها عن بعض، لا يمكن أن تجمع بعضها إلى بعض، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان إذاً خاطئاً، فأنى لشيء خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبّر عنه! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبّر عن صورة مجردة من الصوت واللون؟ كيف يمكن لجسم أن يعبّر عما ليس بجسم! بأي طريقة يمكن أن يسهم في فعل واحد الخيال التلقائي والتفكير والنشاط المادي؟ متى فصلنا الحدس عن التعبير، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثاني، لم نجد هنالك حداً وسطاً يستطيع أن يجمع بينهما، ويلحم أحدهما بالآخر. ولا تستطيع جميع نظريات التداعي والعادة والآلية والنسيان التي ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة. وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن في المسألة سراً: فمنهم من رأى أن هذا السر تزاوج عجيب، وهؤلاء هم أصحاب الذوق الشعري؛ ومنهم من رأى أنه نوع من الموازاة النفسية الجسمية. وما الرأي الأول على كل حال إلا موازاة يتظاهرون بتجاوزها، ولا الرأي الثاني إلا زواج احتفل به من بعيد العصور أو في ضباب المجهول.

وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر (وهو ملجأ في متناول يدنا في كل حين) أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحاً! بل هل يمكن أن نتصور حدساً من غير تعبير؟ وفي رأيي أن ذلك لا يقل امتناعاً على التصور عن تصور نفس بلا جسد، ولئن تحدثت الفلسفات والأديان كثيراً عن هذا، فإن الحديث فيه لا يعني أنه جُرّب بالفعل وتصور. والواقع أننا لا نعرف إلا حدوساً معبّراً عنها. فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، ولا اللحن

الموسيقي يمكن أن يكون لحناً موسيقياً ما لم يتحقق بأنغام، ولا الصورة التشكيلية يمكن أن تكون صورة تشكيلية ما لم تظهر بخطوط وألوان. ولست أحتم أن تلفظ الكلمات جهاراً، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة، ولا أن تثبت الصورة على خيش. ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقاً، دارت الألفاظ في كياننا كله، فحركت عضلات الفم، ورنت في داخل الأذن. ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقاً، رأيتها تترنجح على الشفاه، وتحرك الأصابع، حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية. ومتى كانت الصورة التشكيلية يمكن أن تتحقق بالتصوير، تبللنا بإفرازات هي ألوان، حتى ليتفق، إذا لم تسعفنا المواد الملونة، أن تلون ما يحيط بنا على نحو تلقائي، بنوع من الإشعاع. يُروى عن بعض المهسترين وبعض القديسين أن أيديهم وأرجلهم لطخت ببقع لا تحول، بفضل الخيال. أما قبل أن تنشأ الحالة الفكرية التعبيرية، فإن الفكرة واللحن والصورة لا توجد أبداً، خلافاً لما يظن من أنها يمكن أن توجد بدون أن يوجد التعبير. ومن السذاجة بمكان أن نصدق أولئك الشعراء والموسيقيين والمصورين العجّز الذين يزعمون أن رأسهم طافح دائماً بمبدعات شعرية أو تصويرية أو موسيقية، وأنهم لا يستطيعون أن يبرزوها إلى الخارج، أو أنهم لا يهتمون بالتعبير عنها، أو أن الأداة الفنية لم تتقدم بعد التقدم الكافي الذي يتيح لهم أن يعبّروا عنها. ولست أدري كيف أتيحت هذه الوسائل، منذ قرون عدة، لهوميروس وفيدياس وآبلوس... ثم هي لا تتاح اليوم لهؤلاء الذين يحملون في رؤوسهم الكبيرة، على ما يدعون، فناً أسمى وأعظم. وينشأ هذا الاعتقاد الساذج نتيجة لوهم في بعض الأحيان، وذلك أن يتصور أحدهم

صورة ما بالفعل، ويكون بذلك قد عبّر عنها، فيخل إليه خطأ أنه يملك في ذاته مقدماً كل الصور الأخرى التي ينبغي أن تدخل في أثره الفني، في حين أنه لا يملكها بعد، ولا يملك الرابطة الحية التي ستضمها بعضها إلى بعض... لأنها لم تخلق بعد... إنه لم يعبّر عن الصور، ولا عبّر عن الرابطة.

أما إذا فهمنا الفن على أنه حدس، وفقاً للرأي الذي سلف عرضه، وأنكرنا وجود عالم مادي، واعتبرنا هذا العالم المادي بناء مجرداً يشيّده الخيال، لم يبق بالفن حاجة إلى هذه الموازاة بين الجوهر المفكر والجوهر الممتد، ولا إلى هذه المزاوجات المستحيلة، لأن جوهره المفكر أو قل فعله الحدسي كامل في ذاته. وعلى قدر ما يصعب أن نتصور صورة مجردة من التعبير يسهل بل يتحتم من الناحية المنطقية أن نتصور صورة هي في الوقت نفسه تعبير أي صورة بالفعل. إنك لو جرّدت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه، لما بقي هنالك فكرة شعرية كما يخيّل إلى بعضهم، بل لما بقي شيء البتة. فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر، وليس في وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم، اللهم إلا أن نقول: (ولعل هذا ألا يكون غير صحيح في الفيزيولوجيا أيضاً). إن الجسم كله، في كل خلية من خلاياه، وفي كل عنصر من هذه الخلايا، هو في الوقت نفسه بشرة.

على أنني أخرج عن آرائي المنهجية وأرتدّ عما عزمت عليه من بيان ما تنطوي عليه الأخطاء من صواب (وقد سبق أن فعلت ذلك مع نظرية الثنائية - المضمون والصورة - إذ بيّنت الحقيقة التي كانت تتجه إليها ولم تستطع أن تبلغها) إذا أنا لم أشر إلى الحقيقة التي تثوي في أعماق ذلك التفريق الخاطئ بين الحدس والصورة. فمن الممكن في

الواقع أن يفرق بين الخيال والأداة، ومن الممكن أن يقرب بينهما وأن يضاف أحدهما إلى الآخر، (وإن لم يكن ذلك في ميدان الفن خاصة بل في ميدان الفكر عموماً). لا شك أن هنالك مشكلات عملية تعترض سبيل الفنان وصعوبات كثيرة لا بد له من التغلب عليها. لا شك أن هنالك شيئاً، وإن لم يكن «مادياً» بل روحياً ككل شيء واقعي، يمكن أن ينعت **على سبيل المجاز** بأنه مادي بالنسبة إلى الحدس. فما هو هذا الشيء؟ إن الفنان الذي تركناه يختلج بصور معبّر عنها تتدفق في مسارب لا نهاية لعددها من كيانه كله، إنما هو إنسان كامل، وهو لذلك إنسان عملي، ولكونه كذلك فهو يسعى إلى امتلاك كل الوسائل التي تتيح له ألا يفقد ثمرة عمله الروحي، وتمكّنه - هو وغيره - من استعادة هذه الثمرة متى شاء، فيعمد إلى القيام بأفعال عملية تضمن له هذا التكرار. وهذه الأفعال العملية توجهها معارف، شأن كل فعل عملي، ولذلك عُدّت أدوات. ولما كانت عملية، وبالتالي متميزة عن الحدس لأن الحدس نظري، بدت خارجية بالنسبة إلى الحدس، وسميت لذلك مادية، لا سيما وأن العقل يستطيع أن يثبتها ويجرّدها. وعلى هذا النحو إنما ترتبط الكتابة الموسيقية والعلامات الموسيقية بالموسيقى، وترتبط أقمشة المصور وألواحه وجدرانه بالتصوير، وترتبط الحجارة المنقوشة والمنحوتة والحديد والبرونز وسائر المعادن المصهورة والمصبوبة والمكوّنة على أشكال شتى بالنحت والعمارة. وهاتان صورتان من النشاط هما على جانب عظيم من الاختلاف بحيث يمكن أن يكون المرء فناناً عظيماً بدون أن يكون عاملاً مجيداً: فهذا شاعر يخطئ في تصحيح تجارب أشعاره المطبوعة، وهذا معمار يستعمل مواد غير صالحة أو لا يعنى عناية كافية بالرسم، وهذا مصور يستعمل أصباغاً سرعان ما تفسد،

ومن غير المفيد أن نضرب الأمثلة على هذه الأنواع من النقص. لكن المستحيل هو أن يكون امرؤ شاعراً عظيماً ثم هو يسيء نظم الشعر، وأن يكون مصوراً كبيراً ثم هو لا يجيد الملاءمة بين الألوان، وأن يكون معماراً كبيراً ثم هو لا يقدر على إحكام التوافق بين الخطوط، وأن يكون موسيقياً كبيراً ثم هو لا يحسن إيجاد التناغم بين الأصوات؛ أي، على الجملة، أن يكون فناناً كبيراً ثم هو لا يحسن التعبير. قالوا عن رافائيل: لو لم تكن له يدان لظل مصوراً عظيماً، غير أنهم لم يقولوا: لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصوراً عظيماً.

وهذه الإحالة الظاهرية للحدوس إلى أشياء مادية (ولنذكر هذا عابرين، إذ لا بد لي من إتمام عرضي في شيء من التركيز)، هذه الإحالة التي تشبه في باب الاقتصاد إحالة الحاجات والعمل إلى أشياء وبضاعة تفسر كذلك لماذا لا يتحدث الناس عن «أشياء فنية» و«أشياء جميلة» فحسب، بل عن أشياء «جميلة بطبيعتها». فمن الواضح أن من الممكن أن نصادف كذلك، عدا الأدوات التي نستعملها في التعبير عن الصور، أشياء موجودة مقدماً، صنعها الإنسان أو غير الإنسان، ويمكن أن تقوم بهذه الوظيفة أي أن تثبت ذكرى حدوسنا. وتسمى هذه الأشياء باسم «الأشياء الطبيعية الجميلة»، ولا تؤثر تأثيرها إلا إذا أمكن أن تدرك بروح الفنان الذي استلبها لنفسه، فأضفى عليها قيمتها، وحدد جانب الجمال فيها، وردها بذلك إلى حدس من حدوسه. إلا أن كون هذا التبني ناقصاً باستمرار، وكون «الجمالات الطبيعية» مترجرجة متغيرة، يبرران كذلك إحلالنا هذه الجمالات في منزلة أدنى من منزلة الآثار التي ينتجها الفن. فلنترك البلغاء والسكارى يزعمون أن هذه الشجرة وهذا النهر وهذا الجبل بل وهذا الحصان

وهذا الوجه الإنساني الجميل أسمى من الآثار التي أبدعها إزميل مايكل أنجلو، وأرفع من أشعار دانتي، ولنقل في شيء من العقل إن «الطبيعة» بليدة إذا قيست بالفن، وإنها خرساء ما لم ينطقها الإنسان.

وهناك تفريق ثالث يميز، هو الآخر، بين شيئين لا يمكن التمييز بينهما؛ فهو يقسم مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين: لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة، أعني الوصول إلى التعبير، ثم لحظة جمال التعبير، أعني زخرفة التعبير. وعلى هذا الأساس صنَّفوا التعبيرات في زمرتين: التعبيرات العارية، والتعبيرات المزخرفة، وهناك مذهب يمكن أن نرى آثاره في مختلف ميادين الفن، ولكنه نما واتسع في ميدان اللغة وعلى وجه الخصوص، حيث يحمل اسماً مشهوراً، هو اسم «البلاغة». وقد كان للبلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه، ولا تزال تدرس في المدارس، ويُعنى بها في الكتب، بل في المباحث اللغوية التي تزعم لنفسها أنها علمية، فضلاً عن الأفكار العامية بطبيعة الحال، ولو أنه فقد في أيامنا هذه كثيراً من قوته الأولى. وقد قبله أناس من أهل الذكاء والحصافة، لا أدري أعن كسل أم لقوة التقاليد، وتركوه يعيش قروناً طويلة. ولم تكد تحاول الثورات النادرة التي قامت في وجهه أن تشيد ثورتها مذهباً، وأن تنتزع الخطأ من جذوره. ولم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود «لغة مزخرفة» مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن، بل تعداه إلى ميدان النقد، وكثيراً ما انصب على ميدان التربية الأدبية؛ فعلى قدر ما كانت عاجزة عن تفسير الجمال المحض، كانت قادرة على تقديم تبرير ظاهري للجمال المزوق، وكانت قمينة بالتشجيع على الكتابة في أسلوب متنفخ متصنع كريه. على أن التقسيم الذي أوجدته واعتمدت عليه

يناقض نفسه منطقياً: فهو يهدم المفهوم الذي حاولت أن تقسمه إلى لحظتين، والأشياء التي حاولت أن تصنفها في طائفتين. فإن التعبير المناسب، إذا كان مناسباً، كان جميلاً كذلك، لأن الجمال ليس إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالي للصورة. وإذا كنا نعني بنعته بالعري أنه يعوزه شيء يجب أن يتوفر فيه، فمعنى ذلك في هذه الحالة أنه ليس مناسباً، أو أنه ليس تعبيراً، أو لم يصبح بعد تعبيراً. وكذلك التعبير المزخرف، فإنه إذا كان تعبيراً في كل أجزائه، لم نستطع أن ننعته بأنه مزخرف بل بأنه عار، كالأول، وبأنه سليم كالأول كذلك. أما إذا كان ينطوي على عناصر غير تعبيرية، عناصر مضافة، خارجية، لم يكن جميلاً، بل قبيحاً، ولم يكن تعبيراً، أو لم يصبح بعد تعبيراً: ولكي يصبح تعبيراً يجب أن يتخلص من العناصر الغريبة (كما وجب على الأول أن يكتسب عناصر تعوزه).

ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء. إن الخيال الفني لا يكون بدون جسد، لكنه ليس بديناً، ولباسه من ذاته، لا يلبس شيئاً غيره، وليس إذاً «بمزخرف». صحيح أن وراء هذا التمييز الخاطئ نفسه مسألة يلزم فيها التمييز بالضرورة. وتتعلق هذه المسألة (كما يمكن أن نستنتج ذلك من فقرة لأريوسطس ومن السيكولوجيا الرواقية، وكما نراه على نحو أوضح في مناقشات البلاغيين الإيطاليين في القرن السابع عشر) بالصِّلات بين الفكر والخيال، بين الفلسفة والشعر، بين المنطق والفن (وقالوا كذلك يومئذ بين «الجدل» و«البلاغة» بين «الكف المقبوض» و«اليد المبسوطة») فكان التعبير «العادي» ينطبق على الفكر والفلسفة، وكان التعبير «المزخرف» ينطبق على الخيال والشعر. ولكن صحيح أيضاً أن مسألة التفريق هذه بين صورتين من

صور الفكر النظري لا يمكن أن تقوم بالنسبة إلى صورة واحدة من هاتين الصورتين، أعني صورة الحدس أو التعبير، حيث لن نجد إلا خيالاً، وشعراً، وفناً. فإدخال المنطق ههنا، ظلماً، لا يزيد على أن يلقي ظلاً خداعاً، حقيقاً بأن يلبّس الأمر على العقل، ويوقعه في الاضطراب، ويحول بينه وبين رؤية الفن، في كامل رحابته ونقاوته، بدون أن يريه منطقاً ولا فكراً.

على أن أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير «المزخرف» لتصنيف صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً هو ما تعلق بنظرة أصحابه إلى اللغة. فإننا إذا سلّمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية، لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو، وبالتالي (إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن) إلى المنطق حيث يسند إليها دور دلالي ثانوي. والواقع أن فساد اللغة المنطقي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير، وهو يتقدم معه جنباً إلى جنب، فقد نشآ معاً في العصر اليوناني القديم، ومعاً يعيشان في أيامنا هذه، رغم تعارض الأول مع الآخر، وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية في اللغة نادرة جداً، ولم يكن لها نتائج ذات بال، شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة. وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومانطيقي (الذي تقدمه فيكو بنحو قرن)، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين، أو في بعض المراكز المصطفاة، شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة **خيالية** أو **مجازية**، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالاً بالشعر منها بالمنطق. على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين ممن ظلوا يرون في الفن رأياً خارجاً عن الفن (كالمذهب المفهومي أو المذهب الأخلاقي أو مذهب اللذة)

ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من **التوحيد بين اللغة والشعر.** وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معاً، ما دمنا فهمنا الفن على أنه حدس، وفهمنا الحدس على أنه تعبير، ووحّدنا بذلك، ضمناً، بين التعبير واللغة، هذا إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع، فما قصرناها تحكمياً على ما يدعى باللغة الملفوظة، ولا حذفنا منها، تحكمياً، عنصر النبرة والإشارة، وإذا فهمناها بكامل قوتها، أي إذا فهمناها في واقعها، من حيث هي فعل الكلام نفسه، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات، ولا ظننا - يا للحماقة! - أن الإنسان يتحدث وفقاً للنحو ووفقاً للمفردات. إن الإنسان يتحدث في كل لحظة كما يتحدث الشاعر؛ لأنه، كالشاعر، يعبّر عن تأثراته وعواطفه في هذه الصورة التي يسمونها كلامية أو مألوفة، والتي لا تفصلها أي قوة عن سائر الصور التي يسمونها نثرية أو نثرية شعرية أو قصصية أو ملحمية أو حوارية أو درامية أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك. ولئن كان لا يسيء الإنسان العادي أن يعدّ كالشاعر (وهو في الحق كذلك، لكونه إنساناً) فما ينبغي أن يسيء الشاعر أن يُجمع إلى عامة الناس، فإن هذا الجمع يفسر لنا لمَ كان للشعر الراقي سلطان عظيم على كافة النفوس الإنسانية. فلو كان الشعر لغة خاصة، لو كان «لغة الآلهة»، لما استطاع البشر أن يفهموه. لئن كان الشعر يسمو بالبشر، فإنه لا يسمو بهم فوق ذواتهم، بل في داخل ذواتهم: وهكذا نرى الديمقراطية الحقة والأرستقراطية الحقة، في هذه الحالة أيضاً، تلتقيان: فيلتقي الفن باللغة، وتلتقي فلسفة الفن بفلسفة اللغة، حتى ليمكن أن تعرف كل منهما بالأخرى، أي أن تعدا شيئاً واحداً، مما جعلني أجرؤ منذ بضع سنين على إثبات ذلك في عنوان كتاب وضعته في فلسفن الفن، ولم يعدم تأثيراً على عدد من علماء اللغة

وفلاسفة الفن، في إيطاليا وفي خارج إيطاليا، كما يتضح ذلك مما نشر في موضوعه من كتابات. وإن هذا التوحيد بين الشيئين يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ونظريات اللذة التي لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة في النقد الأدبي والنقد الفني، كما أنه يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية التي يحسن أن نخلصها من المناهج الفيزيولوجية، والنفسية، والنفسية الفسيولوجية التي تجري الآن مجرى «المودة» وأن نحررها من نظرية الأصل **الاصطلاحي**، هذه النظرية التي ما تنفك تتجدد، والتي تستتبع وراءها، بنوع من الاستجابة المحتومة، النظرية **الغيبية** . ولن يكون من الضروري، حتى ولا هنا، أن نقرر وجود تلك التوازيات السخيفة، أو نعقّد تلك المزاوجات الغيبية بين الصورة والإشارة، لأن اللغة لن تفهم على أنها إشارة، بل على أنها صورة إشارة، أي على أنها إشارة للصورة ذاتها، وبالتالي صورة ذات لون وموسيقى وغناء. إن الصورة الإشارة هي نتاج عفوي للخيال، لأن الإشارة التي يتفاهم بها الإنسان مع الإنسان، تفترض مقدماً وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة. أما إذا حاولنا أن نفسر الكلام بواسطة فكرة الإشارة، فقد اضطررنا أخيراً إلى اللجوء إلى الله، واعتباره الموجد الأول للإشارات، أي اضطررنا إلى افتراض نشأة اللغة على نحو آخر، يردها إلى ما لا يمكن معرفته.

وأختم استعراضي للأحكام السابقة بصدد الفن بواحد منها هو أكثرها شيوعاً، لأنه يدخل الحياة اليومية لنقد الفن وتأريخه، أعني الرأي القائل بوجود **أشكال فنية خاصة**، وبأن لكل نوع من هذه الأنواع مفهومه الخاص، وحدوده الخاصة، وقوانينه الخاصة.

وتتجسد هذه النظرية الخاطئة في سلسلتين مذهبيتين تعرف إحداهما باسم **نظرية الأنواع الأدبية والفنية** (الأدب الغنائي، الدراما، الرواية، شعر الملاحم، الشعر القصصي، الملهاة، المأساة؛ التصوير الديني التصوير العلماني، التصوير بحسب الطبيعة، الطبيعة الصامتة، المناظر، الأزهار والثمار؛ تماثيل الأبطال، تماثيل الأموات، التماثيل التي تصور العادات؛ موسيقى المنزل، موسيقى الكنيسة، موسيقى المسرح) وتعرف الثانية باسم **نظرية الفنون** (الشعر، التصوير، النحت، العمارة، الموسيقى، التمثيل، فن الجنائن، إلخ، إلخ)؛ وفي بعض الأحيان تعدّ النظرية الأولى قسماً من النظرية الثانية.

ويلاحظ هذا الحكم الخاطئ، هو الآخر، على بساطة أصله، في الحضارة اليونانية، ولا يزال، هو الآخر كذلك، شائعاً في أيامنا هذه. فما زال كثير من الباحثين في الفن يكتبون الكتب في فن المأساة وفن الملهاة وفن الأدب الغنائي، وفن الفكاهة، وفن التصوير والموسيقى والشعر. والأدهى من هذا (لأن هؤلاء الباحثين قلما يصغي إليهم الناس، ولأنهم يكتبون لأنفسهم على سبيل التسلية أو ليحتلوا مركزاً علمياً) أن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى **النوع الفني** أو **الفن الخاص** الذي تنتسب في رأيهم إليه. وبدلاً من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحه، يجعلون يفكرون في تأثراتهم، فيقولون إن هذا الأثر قد التزم قواعد الدراما أو اخترقها، وأخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها. ثم شاعت هذه العادة كثيراً حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخاً **للأنواع الأدبية والفنية**، وصاروا يجزئون أثر الفنان الواحد - الذي يكون في الواقع وحدة تامة مهما تكن الصورة التي يتخذها، غنائية أو قصصية أو درامية - إلى أجزاء يساوي عددها عدد ما هنالك من أنواع فنية، حتى لترى الفنان الواحد

(أريوست مثلاً) يظهر تارة بين رجال النهضة الذين تعهدوا الشعر اللاتيني، وتارة بين الغنائيين الذين كتبوا باللغة العامية، وتارة ثالثة بين الرعيل الأول من الهجائين الطليان، وتارة رابعة بين الطليعة الأولى من كتاب الملاهي، وتارة خامسة بين الشعراء الذين مضوا بالشعر الفروسي في طريق الكمال.. كما لو كان هذا الشعر اللاتيني وهذه القصائد العامية وهذا الهجاء وهذه الملاهي وهذا الشعر الفروسي ليست جميعها الشاعر أريوست نفسه في محاولاته المختلفة وصوره المتنوعة ومنطق نموّه الروحي.

وليس معنى هذا أن نظرية الأنواع والفنون هذه لم يكن لها وليس لها جدلها الدا-خلي. والحق أنها تنتقد نفسها بنفسها، وتهزأ من نفسها بنفسها. فما من أحد يجهل أن التاريخ الأدبي مملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقري على نوع من الأنواع الفنية المقررة، فيثير انتقاد النقاد، ثم لا يستطيع هذا الانتقاد أن يطفئ إعجاب الناس بهذا الأثر العبقري، ولا أن يحد من ذيوعه، فما يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شيء من التساهل، فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعاً جديداً، كما يقبل ولد غير شرعي. ويظل هذا النطاق قائماً إلى أن يأتي أثر عبقري جديد، فيحطم القيود ويقلب القواعد. ومن سخر هذا المذهب بنفسه أن هؤلاء الباحثين، حين يريدون أن يحددوا الأنواع والفنون تحديداً منطقياً، يستحيل عليهم ذلك: فإذا نظرت عن كثب إلى التعاريف التي يضعونها وجدتها جميعاً لا تخرج عن حالتين: فإما أنها تنحل في التعريف العام للفن، وإما أنها اصطفاء لبعض الآثار التي سمت إلى مرتبة نوع أو سنة، فكانت لهذا السبب نفسه غير قابلة لأن تضبط في حدود منطقية صارمة. ومن الطبيعي ألا نظفر بتحديد صارم لشيء لا يمكن

أن يحدد نظراً لصفة التناقض في الموضوع. ومن الطبيعي أن نصل بمحاولتنا هذه إلى آراء سخيفة لا يقبلها العقل، وهذا ما نجده عند كثير من كبار الباحثين، حتى عند ليسنغ مثلاً، الذي انتهى إلى هذه الفكرة التي لا يستسيغها العقل فقال: إن فن التصوير يمثل «الأجسام» - الأجسام!... لا الأفعال ولا الأرواح.. ولا روح المصور ولا فعله!!.. ونجد ذلك أيضاً في المسائل التي تنشأ بصورة منطقية عن هذا الرأي المخالف للمنطق. وذلك حين يتساءلون مثلاً، بعد أن يسندوا إلى كل نوع وإلى كل فن ميداناً محدداً: ما هو النوع **الأعلى**، وما هو الفن **الأرفع؟** هل التصوير أرفع من النحت، وهل الدراما أسمى من الأدب الغنائي؟ وهلا يحسن، إذا عرفنا، بواسطة هذه التقسيمات، القوى التي يتمتع بها كل فن من هذه الفنون، أن **نجمع** هذه القوى المنفصلة في نوع فني واحد يسحق الأنواع الأخرى كما تسحق الجيوش المتحالفة جيشاً منعزلاً؟ ألا تتمتع الأوبرا مثلاً، وهي تجمع بين الشعر والموسيقى والتمثيل والزخرفة، بقوة فنية أكبر من القوة الفنية التي تتمتع بها قصيدة من تأليف غوته أو رسم من تصوير ليوناردو؟ إلى ما هنالك من أسئلة وتمييزات وتعريفات وأحكام يأنف منها الذوق الفني الشعري الذي يحب الأثر في ذاته، ولذاته، من حيث هو مخلوق حي، فردي.. ويعرف أن لكل أثر قانونه الفردي، وقيمته الكاملة التي لا ينوب عنها شيء ولا يحل محلها شيء.. ومن هنا إنما نشأ النزاع بين الحكم الإيجابي الذي يصدر عن الأمزجة الفنية وبين الحكم السلبي الذي يصدر عن النقاد المحترفين، بين نفي أولئك وتقرير هؤلاء. ومن الطبيعي أن يكون النقاد المحترفون في بعض الأحيان أدعياء متنطعين؛ ولكن الفنانين المطبوعين هم، بدورهم، أشبه «برسل عُزَّل» لأنهم غير قادرين على

التفكير البرهاني واستخراج النظرية الصحيحة التي تنطوي عليها أحكامهم ليعارضوا بها النظرية المتنطعة التي يقول بها خصومهم.

وما هذه النظرية الصحيحة إلا جانب من فهمنا للفن على أنه حدس أو حدس غنائي؛ فلما كان كل أثر فني يعبّر عن حالة نفسية وكانت الحالة النفسية فردية وجديدة أبداً، فإن الحدس يتضمن حدوساً لا نهاية لعددها، ولا يمكن أن يجمعها تصنيف، إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفاً من عدد لا نهاية له من الزمر، ولن تكون هذه الزمر عندئذ زمر أنواع بل حدوس. ولما كانت فردية الحدس، من جهة أخرى، تستتبع فردية التعبير، وكنا نميّز بين تصوير وتصوير آخر كما نميّز بين تصوير وشعر، وكانت قيمة التصوير والشعر لا تقاس بالأصوات التي ترن في الهواء ولا بالألوان التي يعكسها النور، بل بما يقولانه للروح إذ ينبشان في صميم الروح، كان من العبث أن نتجه إلى الوسائل التعبيرية المجردة، حتى نؤلف السلسلة الأخرى من الأنواع أو الأصناف. ومعنى هذا أن كل نظرية متصلة بتقسيم الفنون غير ذات أساس، فالنوع والصنف هما، في هذه الحالة، شيء واحد، هو الفن نفسه أو الحدس. أما الآثار الفنية الجزئية فلا حصر لعددها، وهي جميعاً أصيلة، ولا يمكن لأحد منها أن يترجم إلى آخر (لأن الترجمة أو ترجمة الفنان الموهوب على الأقل، إنما هي خلق لأثر فني جديد). فليس بين الكلي والجزئي ها هنا أي عنصر وسيط، بالمعنى الفلسفي للكلمة. ليس هناك سلسلة من الأجناس أو الأنواع. وليس بالفنان الذي يبدع الفن ولا بالمتأمل الذي يتذوق الفن، من حاجة إلى شيء آخر غير الكلي والفردي أو قل بتعبير أصح الكلي المتفرد، أي النشاط الفني الكلي الذي تلخص وتركز بكامله في تصور حالة نفسية فردة.

على أننا نعترف أنه إذا كان الفنان المحض والناقد المحض، والفيلسوف المحض في الوقت نفسه، لا يلتقون عند الأنواع أو الأصناف، فإن لهذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى. وهذا هو جانب الصواب الذي لا أحب أن أغفل ذكره في هذه النظريات الخاطئة. فمما لا شك فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التصنيفات، لا من أجل الإنتاج الفني، فالإنتاج الفني عفوي تلقائي، ولا من أجل الحكم على آثار الفن فهذا الحكم حكم فلسفي، وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى، وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه وتفيد الذاكرة. ومن الطبيعي أن تنتظم هذه الأصناف إما وفقاً للصورة المجردة أو وفقاً للتعبير المجرد، وبذلك تكون تارة أصنافاً لحالات نفسية (الأنواع الأدبية والفنية)، وتارة أصنافاً لوسائل تعبيرية (الفنون). ولا يعترض أحد علينا بأن مختلف الأنواع والفنون إنما ميّزت تمييزاً تحكمياً غير ذي أساس، وأن التقسيم الثنائي العام نفسه إنما هو تقسيم تحكمي غير ذي أساس كذلك. لأننا سرعان ما سنسلم بأن هذا الأسلوب أسلوب تحكمي؛ ولكن هذا الاصطفاء يصبح بعد ذلك مفيداً ولا غبار عليه، ما دمنا لا نجعله مبدأ فلسفياً أو مقياساً للحكم على الفن. إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسر التربية الفنية، فهي في المعرفة أشبه بثبت تذكر فيه أهم الآثار الفنية، وهي في التربية مجموعة النصائح الضرورية التي توحي بها الخبرة الفنية. وإنما المهم ألا نخلط بين الثبوت المصنوعة والأوامر القطعية، وهو خلط نقع فيه بسهولة، ولكن يجب أن نقاومه، وفي وسعنا أن نقاومه. إن كتب التعليم في الأدب والبلاغة والنحو وفن التأليف الموسيقي والعروض والتصوير

وما إلى ذلك، إنما هي، أولاً وقبل كل شيء، كشوف آثار ومجموعات نصائح. على أنه يتجلى فيها، ثانياً، ميول إلى تعبيرات فنية خاصة يجب أن نعدها في هذه الحالة من الفن الذي لا يزال مجرداً، من الفن الذي لا يزال في سبيل التهيّؤ. كما نجد فيها، ثالثاً، محاولات لفهم موضوعها فهماً فلسفياً، محاولات يفسدها خطأ التقسيم إلى أنواع وفنون، وهو خطأ انتقدناه، ولكنه، نتيجة لتناقضاته، يمهد السبيل بعد ذلك للنظرية الصادقة في فردية الفن.

ولا شك أن هذا المذهب يؤدي، لأول نظرة، إلى نوع من الفوضى: فإن الحدوس الفردية، الأصيلة، التي لا يمكن أن تترجم، ولا يمكن أن تصنف، تبدو غير خاضعة لسلطان الفكر، لأن الفكر لا يستطيع أن يسيطر عليها إلا إذا ربط بينها وأوجد علاقاتها بعضها ببعض، خلافاً لما يريد هذا المذهب الذي أتينا على بسطه والذي يبدو فوضوياً أكثر منه تحررياً.

إن القصيدة القصيرة تشبه القصيدة الكبيرة من الناحية الفنية، واللوحة الصغيرة أو المخطط يشبهان لوحة في معبد أو جداراً مصوّراً. ولعل رسالة صغيرة أن تكون أثراً فنياً كرواية كبيرة سواء بسواء، بل لعل ترجمة جميلة أن تكون أصيلة أصالة الأثر الأصلي، وليس في وسعنا أن ننكر هذه القضايا، لأنها قائمة على مقدمات وطيدة الأركان. إنها صادقة رغم أنها مفارقة (وهذه ميزة ولا شك) أو رغم أنها متعارضة مع الآراء العامية. ولكن أليست محتاجة كذلك إلى متمم ما؟ لا بد أن يكون ثمة وسيلة لترتيب طائفة الحدوس وضبطها وربطها وفهمها والسيطرة عليها إذا كنا لا نريد أن نتيه في أثرها.

الواقع أن ثمة وسيلة. فحين أنكرنا على التصنيفات المجردة أي قيمة نظرية، فإننا لم ننكر هذه القيمة على التصنيف التوليدي،

العياني، الحي، الذي ليس في الواقع «تصنيفاً»، أعني **التأريخ** . إن كل أثر فني يحتل في التأريخ المكان الذي يناسبه، مكانه لا مكاناً آخر: من قصائد غيدو كافالكانتي إلى **أناشيد** كيكو آنجيوليري اللذين يبدوان آهةَ أو ضحكةَ لحظة، إلى **ملهاة** دانتي التي كأنها تلخص في ذاتها ألف سنة من حياة الفكر الإنساني، إلى تلك الترجمة الرشيقة **للإنياذة** لأنيبال كارو في القرن الخامس عشر، إلى نثريات ساربي الجافة، إلى نثريات دانيللو بارتولي اليسوعية المقذعة - فما نحكم بعدم الأصالة على أثر أصيل، لأنه حي، ولا نحكم بالصغر على أثر ليس بالصغير ولا بالكبير، لأنه فوق القياس؛ اللهم إلا أن نقول هذا صغير وهذا كبير، على سبيل المجاز، إظهاراً للإعجاب وإبرازاً لنسبة الأهمية. ففي التاريخ الذي ما ينفك يزداد اغتناء ووضوحاً، لا في أهرامات التصورات التجريبية التي ما تنفك تفرغ كلما ارتفعت، إنما تكمن الصلة التي تربط كافة الآثار الفنية أو كافة الحدوس. في التاريخ إنما تبدو هذه الآثار والحدوس متماسكة تماسكاً عضوياً، كمراحل متعاقبة ضرورية لتطور الفكر، كل مرحلة منها لحن من ألحان القصيدة الأبدية الخالدة التي تجمع في ذاتها، على تناغم وتوافق، جميع القصائد الجزئية.



مكان الفن
في الفكر وفي المجتمع الإنساني

وصلت الخصومة حول استقلال الفن أو عدم استقلاله إلى أقصى حدتها في العصر الرومانطيقي، حين نودي بشعار «الفن للفن»، ثم نودي، كنقيض موضوع ظاهري لذلك، بشعار «الفن للحياة». وبعد ذلك الحين أصبحت هذه القاعدة تناقش في الحقيقة بين الأدباء والفنانين أكثر مما تناقش بين الفلاسفة، وقد فقدت هذه الخصومة كثيراً من شأنها في أيامنا هذه، وهَوَت من منزلتها، حتى صارت مسألة يتسلى بها المبتدئون ويكتب فيها التلاميذ، أو أصبحت موضوعاً لخطب أكاديمية. على أننا نجد آثاراً لها حتى قبل العهد الرومانطيقي، وفي أقدم مخلّفات التفكير الإنساني في الفن. بل إن فلاسفة الفن أنفسهم إن أهملوها ظاهراً (ولا شك أنهم يزدرونها في هذه الصورة العامية) فإنهم يعنون بها في الواقع، بل يمكن القول إنهم لا يفكرون في شيء غيرها. ذلك أن البحث في استقلال الفن أو عدم استقلاله يرجع في حقيقته إلى البحث في **هل الفن موجود أو غير موجود**، وإذا كان موجوداً، **فما هو؟** فإن نشاطاً يرتبط مبدأه بمبدأ نشاط آخر ليكون في جوهره هذا النشاط الآخر، ولا يكون له

إلا وجود زعمي أو اصطلاحي. إن فناً يتعلق بالأخلاق أو اللذة أو المنفعة، لهو أخلاق أو لذة أو منفعة، ولن يكون فناً أبداً. أما إذا حكمنا له بالاستقلال لا بالاتصال، فقد وجب أن نبحث عن الأساس الذي يقوم عليه هذا الاستقلال، أي وجب أن نعرف بم يتميّز الفن عن الأخلاق واللذة والفلسفة وسائر ما عداه، وهذا يعود بنا إلى التساؤل: ما هو الفن، وإلى تحديد جوهره على أنه مستقل حقاً. ويتفق أن يسلم بعضهم بأن الفن ذو طبيعة أصيلة خاصة، ثم يرون مع ذلك أنه خاضع لصورة أخرى أرفع وأكرم (كما قيل في بعض الأزمان)، فهو عبد للأخلاق، أو خادم للسياسة، أو ترجمان للعلم. وإذا دل هذا على شيء فإنما يدل على أن هناك أناساً أَلِفوا مناقضة أنفسهم، أو ترك أفكارهم فوضى لا انسجام لها، أناساً خرقاً طائشين، لا يمكن أن يُعوَّل عليهم بحال من الأحوال. وسنحاول، من جهتنا، ألا نقع في مثل هذا الطيش. ثم أننا، وقد أوضحنا أن الفن يتميز عما يدعى بالعالم المادي لأنه **روح**، ويتميز عن النشاط العملي والأخلاقي والمفهومي لأنه **حدس**، آمنون من الوقوع في هذا الخطأ، وفي وسعنا أن نزعم أننا، بفضل ذلك البرهان الأول، قد برهنا في الوقت نفسه على **استقلال** الفن.

إلا أن الخصومة حول استقلال الفن أو عدم استقلاله تنطوي على مسألة أخرى أغفلت الحديث فيها إلى الآن عمداً، وسآخذ الآن بمعالجتها. إن الاستقلال مفهوم نسبة، وعلى هذا الأساس فما هو مستقل استقلالاً مطلقاً ليس إلا المطلق أو النسبة المطلقة: فكل صورة أو كل مفهوم خاص مستقل من ناحية وغير مستقل من ناحية أخرى أو هو مستقل وغير مستقل في آن واحد. وإذا لم يكن الأمر كذلك كان الفكر، وكان الواقع عامة، إما سلسلة من المطلقات

المتجمعة وإما (والمعنى واحد) سلسلة من المعدومات المتجمعة. واستقلال صورة ما يفترض وجود المادة التي تحصل لها هذه الصورة، كما رأينا ذلك من متابعتنا لنشأة الفن من حيث هو صب لمادة عاطفية في صورة فنية. ولما كان الاستقلال المطلق مجرداً من كل مادة ومن كل غذاء فإن الصورة نفسها تكون في الاستقلال المطلق فارغة، ولا يبقى لها وجود. ولكن لما كان الاستقلال المسلّم به يمنع أن نقبل بالفكر أن يكون نشاط ما خاضعاً لمبدأ نشاط آخر، كان من شأن عدم الاستقلال أن يكون ضامناً للاستقلال. ولا يكون هذا الاستقلال مضموناً كذلك، على أساس الفرض الذي يقول بأن نشاطاً ما يمكن أن يتوقف على نشاط آخر، كما يتوقف هذا الآخر على الأول، كقوتين متعارضتين لا تتغلب إحداهما على الأخرى؛ إذ حين لا تتغلب إحداهما على الأخرى، يكون هناك منع متبادل وسكون، وحين تتغلب يكون هناك ارتباط محض بسيط، الأمر الذي استبعدناه في السابق. وعلى هذا، إذا نظرنا إلى الأمر بوجه عام، لم نجد من وسيلة لأن نعقل استقلال مختلف ضروب النشاط الروحي وعدم استقلالها في آن واحد إلا أن نتصورها على أساس صلة شارط بمشروط، هذه الصلة التي يفوق فيها المشروط شارطه لأنه يفترضه مقدماً، وحين يصبح بدوره شارطاً ويبعث على وجود مشروط جديد يؤلف سلسلة في حالة تطور. ولا يمكن أن يؤخذ على هذه السلسلة إلا نقص واحد هو أن العنصر الأول من هذه العناصر شارط بدون مشروط سابق، وأن الأخير مشروط لا يصبح بدوره شارطاً، وهذا انقطاع مزدوج في قانون التطور نفسه. على أن هذا النقص يمكن أن يتدارك إذا نحن اعتبرنا العنصر الأخير شارطاً للأول، واعتبرنا الأول مشروطاً للأخير، أي إذا تصورنا السلسلة على أنها تأثير متبادل أو قل

بتعبير أحسن إذا تصورناها على أنها **دائرة** . ويبدو أن هذا المفهوم هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الصعوبات التي تختصم حولها المفاهيم الأخرى بصدد الحياة الروحية، كالمفهوم الذي يعتبر الحياة الروحية مجموعة من الملكات النفسية المستقلة ليس بينها صِلات مشتركة، أو مجموعة من الأفكار التقويمية المستقلة ليس بينها صِلات مشتركة، أو كالمفهوم الذي يربط مختلف المَلَكات أو الأفكار التقويمية بواحدة منها فقط ويرجعها إلى هذه الواحدة التي تمكث ساكنة عاجزة، أو يتصورها جميعاً على أنها درجات ضرورية من تطور خطي، محاولاً أن ينتقل من عنصر أول لا عقلي إلى عنصر أخير يود لو يكون عقلياً إلى أبعد حد، لكنه فوق عقلي وبالتالي لا عقلي هو الآخر.

على أن من المستحسن ألا نقف طويلاً على هذا المخطط المجرد بعض الشيء، وأن نرى كيف يتحقق في حياة الفكر بالفعل. ولنبدأ بالفكر الفني أولاً وقبل كل شيء. ومن أجل هذه الغاية نرجع مرة أخرى إلى الفنان، أو إلى الإنسان الفنان، الذي وصل إلى التحرر من الاضطراب الانفعالي، فأبرزه إلى الخارج الموضوعي في صورة غنائية، أي وصل إلى الفن. إن الفنان ليجد في هذه الصورة رضا، ومن أجلها إنما عمل وانفعل. ويعرف الناس جميعاً بعض المعرفة، ذلك الفرح الذي يشعر به المرء، حين يظفر بالتعبير عن انفعالاته الخاصة تعبيراً كاملاً، وذلك الفرح الصادر عن انفعالات الآخرين التي هي انفعالاتنا أيضاً نتأملها في آثار الآخرين التي هي آثارنا بمعنى ما، والتي نجعلها كذلك. ولكن هل هذا الرضى نهائي؟ هل من أجل الصورة وحدها إنما انفعل الفنان؟ الواقع أنه انفعل من أجل الصورة ومن أجل شيء آخر في الوقت نفسه: انفعل من أجل الصورة من

حيث هو إنسان فنان، وانفعل من أجل شيء آخر من حيث هو فنان إنسان. نعم إنه انفعل من أجل الصورة على السطح الأول. ولكن لما كان السطح الأول مرتبطاً بالسطحين الثاني والثالث. فإنه ينفعل كذلك من أجل السطحين الثاني والثالث وإن كان انفعاله للسطح الأول مباشراً وللسطحين الثاني والثالث غير مباشر، فمتى بلغ السطح الأول لم يلبث السطح الثاني أن يظهر خلفه، فيصبح النظر مباشراً بعد أن كان غير مباشر، ويجد المرء نفسه بإزاء مطلب جديد، ويشرع في تطور أو تنشر جديد. ولكن لا يفهمنّ من هذا أن القوة الحدسية تدع مكانها لقوة أخرى، من قبيل التفضل، بل إن القوة الحدسية نفسها أو قل بتعبير أصح إن المفكر نفسه الذي كان يبدو في أول الأمر حدساً كله، بل كان كذلك بالفعل إلى حد ما، يبسط في ذاته التنشر الجديد الذي يخرج من أرحام التنشر الأول، فليست تنبثق فينا «نفس أعلى من نفس» (وأعتمد هنا أيضاً على كلام دانتي)، بل هي النفس ذاتها تتجمع أول الأمر بأسرها في «ميزة» وحيدة ويبدو أنها لا تجنح بعد إلى أي قوة، راضية بهذه الميزة (الصور الفنية) ثم إذا بها تجد نفسها راضية بها، غير راضية: راضية بها لأنها تهب لها كل ما تستطيع أن تهبه، وكل ما ينتظر منها، وغير راضية لأن المرء إذ يحصل على هذا الكل، ويرتوي من عذوبته القصوى، يبحث عن إرضاء الحاجة الجديدة التي انبثقت بفضل الرضا الأول والتي ما كان لها أن تنشأ لولاه. ويعرف الناس جميعاً، بتجربة مستمرة، تلك الحاجة الجديدة التي تمكث في النفس بعد تكوين الصورة. لقد أحب أوجو فوسكولو الكونتيس آريز، وكان له معها مغامرات. أما ما هو هذا الحب، وأي امرأة هذه المرأة، فإن فوسكولو لم يكن يجهل ذلك، كما يستدل على هذا من رسائله التي كتبها إليها والتي يمكن أن نقرأها في

مؤلفاته المطبوعة. لكن هذه المرأة، في اللحظات التي أحبها فيها، كانت دنياه، وكان يجد في وصلها أعظم السعادة. حتى لتأخذه حرارة الإعجاب، فيريد لهذه الغانية أن يجعلها خالدة، يريد لابنة الأرض أن يجعلها، في نظر العصور المقبلة، آلهة، محققاً بذلك، بفضل الحب، معجزة جديدة؛ حتى ليراها، منذ الآن، محمولة إلى سماء عليين، يعبدها أبناء الأرض، ويصلّون لها:

ومع ألحاني أيتها الآلهة،
سترقى إليك الصلوات،
من بنات لومبارديا،

فلولا رغبة قوية جدية من فوسكولو في إحالة الحب هذا النوع من الإحالة (ويشهد المحبون، حتى سادتنا الفلاسفة - إن صح أنهم أحبوا يوماً - أن المرء يشتهي جدياً مثل هذه الحماقات) لما نبتت قصيدته All'amica risanata، ولا تمثّلت له هذه الصور التي أبرز بها سحر عشيقته، المملوء بالأخطار، على هذا النحو الحي التلقائي. ولكن، ماذا كانت هذه الهزة العاطفية التي أصبحت الآن صورة غنائية رائعة؟ هل استطاعت هذه الرغبة القوية أن تطغى على فوسكولو بحيث استنفدت فعلاً هذا الجندي الوطني المثقف الذي تهزه حاجات روحية كثيرة؟ هل كانت هذه الرغبة تؤثر فيه حقاً تأثيراً قوياً من شأنه أن يغير سلوكه، ويوجّه حياته العملية؟ إن فوسكولو، كما كان أثناء حبه لا يعدم شيئاً من التبصر من حين إلى حين، كان بإزاء شعره، إذا هدأ قلق الإبداع وعاد إلى نفسه واسترد بصره الكامل، يقف متسائلاً، يحاول أن يعرف ماذا أراد في الواقع، وبأي امرأة تغنّى؟ ولعل عنصراً ضئيلاً من الشك كان قد تسرب إلى نفسه، إذا صدقتنا آذاننا في ما نسمع هنا وهناك أثناء النشيد من نبرات الهزء بالمرأة،

وسخر الشاعر من نفسه، الأمر الذي لم يكن ليحصل لو كان الفكر أكثر سذاجة من ذاك. المهم على أي حال أن فوسكولو، الشاعر الذي أصفى ولم يعد لذلك شاعراً (وإن عادت إليه شاعريته) يحس الآن بحاجة إلى معرفة حالته الواقعية، فما ينشئ الصورة إذ قد خلقها، ولا يتخيل، وإنما يدرك، ويروي ما يدرك (قال بعد ذلك عن «آلهته»: لقد كان في مكان القلب من هذه المرأة قطعة من دماغ)، وتنقلب الصورة الغنائية، بالنسبة إليه وبالنسبة إلينا، إلى صفحة من مذكرات شخصية أو إلى **إدراك**.

وبوصولنا إلى **الإدراك** ندخل في ميدان روحي جديد واسع غاية السعة. والحق أنه ليس ثمة ألفاظ تكفي لنقد أولئك الأشخاص الذين يخلطون، في الحاضر كما في الماضي، بين الصورة والإدراك، ويعدُّون الصورة إدراكاً (فيكون الفن نسخة من الطبيعة أو محاكاة لها أو تاريخاً للفرد أو للعصور... إلى آخر ما هنالك)، أو يعدّون الإدراك - وهذا أدهى - صورة ندركها بواسطة «الحواس». إن الإدراك حكم تام، لا أكثر ولا أقل. ومن حيث هو حكم، فهو يحتمل صورة ويحتمل المقولة أو جملة المقولات التي يمكن أن تسيطر على الصورة (الواقعية، الكيفية، إلخ) وهو بالنسبة إلى الصورة، أي بالنسبة إلى **المركب** القبلي الفني المتألف من العاطفة والخيال (الحدس)، مركب جديد متألف من تصور ومقولة، من موضوع ومحمول، أي هو **المركب القبلي المنطقي** الذي يحسن أن نقول فيه كل ما قلناه في الآخر، وبخاصة أن المضمون والصورة، أو التصور والمقولة، أو الموضوع والمحمول، لا يكونان فيه عنصرين يجمعهما ثالث، بل يكون التصور كمقولة، وتكون المقولة كتصور، كل ذلك في وحدة فردية: فالموضوع موضوع في المحمول فقط، والمحمول

محمول في الموضوع فحسب. وليس الإدراك أيضاً فعلاً منطقياً بين سائر الأفعال المنطقية، أو أكثرها بدائية ونقصاً. وكل من يحسن استغلال كافة الكنوز التي يحتوي عليها لا يكون في حاجة إلى البحث في خارجه عن الكيفيات المنطقية الأخرى في التحديد، إذ في الإدراك يتزاوج (وهو نفسه هذا المركب المتألف من عنصرين) الشعور بما قد وقع فعلاً، الأمر الذي يسمى في صوره الأدبية العليا **التاريخ**، والشعور بما هو كلي، الأمر الذي يسمى في صوره العليا **الفلسفة**: إن الفلسفة والتاريخ، بفضل الرابطة التركيبية وحدها التي يكوّنها الحكم الإدراكي والتي تهب لهما الوجود وتضمن لهما الحياة، يؤلفان الوحدة العليا التي اكتشفها الفلاسفة حين وحّدوا بين الفلسفة والتاريخ، والتي يكتشفها عامة الناس على طريقتهم الخاصة حين يلاحظون أن الأفكار الهوائية إنما هي أشباح، وأن الشيء الوحيد الصادق، الجدير بأن يعرف، إنما هو الحوادث الحاصلة، الحوادث الواقعية. وفي وسع الإدراك أيضاً (أو شتى الإدراكات) أن يفسر لنا لمَ يفيد العقل الإنساني في الخروج من الإدراكات نفسها، فيضيف إليها عالماً من النماذج والقوانين تحكمه القياسات، وتسيطر عليه النسب الرياضية، أي لماذا تتكون **العلوم الطبيعية والرياضيات**، عدا الفلسفة والتاريخ.

لست أستهدف هنا أن أرسم مخططاً لمنطق، كما استهدف أن أرسم أو أحاول أن أرسم مخططاً لفلسفة في الفن: لذلك لن أعنى بأن أرسم مخطط المنطق والمعرفة العقلية، الإدراكية أو التاريخية، بل أعود إلى مجرى حديثي، غير أني لا أتحدث في هذه المرة عن الفكر الفني الحدسي، بل عن الفكر المنطقي والتاريخي الذي تجاوز الفكر الحدسي بإنشائه الصورة في مرحلة الإدراك. فهل الفكر سعيد

بهذا الإدراك؟ لا شك في ذلك. فإن الناس ليعرفون جميعاً ما تحدثه المعرفة ويحدثه العلم في النفس من ملذات، ويعرفون جميعاً بالتجربة ما يستولي على النفس من رغبة قوية في كشف النقاب عن وجه الحقيقة التي تغشيها الأوهام. ومهما يكن وجه الحقيقة مرعباً هائلاً، فإن الكشف عنه مصحوب أبداً بلذة عميقة ورضا عظيم. ولكن هل هذا الرضا رضا تام نهائي، خلافاً لما قررناه بصدد الرضا الفني؟ ألا ينبثق فينا إلى جانب الرضا الذي نحسّه لمعرفة الواقع، شعور بعدم الرضى كذلك؟ لا شك في هذا أيضاً. وانعدام هذا الرضى هو الذي يتجلى (والناس جميعاً يعرفون ذلك بالتجربة أيضاً) في رغبة المرء في العمل: حسن أن نعرف الموضع الحقيقي للأشياء، ولكن يجب أن نعرفه ثم نعمل، حسن أن نعرف العالم، ولكن يجب أن نعرفه ثم نبدله: فما من أحد يقف عند مرحلة المعرفة، حتى الشكاك أو المتشائمون. فما يكاد يحصل المرء على هذه المعرفة حتى يتجه هذا الاتجاه أو ذاك، ويتبنى هذه الصورة من الحياة أو تلك. بل إن مجرد تثبيت المعارف المكتسبة، أعني «الحفظ» بعد «السماع»، مما لا «يكون بدونه علم» (على حد تعبير دانتي أيضاً)، وتكوين النماذج والقوانين ودساتير القياس، والعلوم الطبيعية والرياضيات مما أتيت على الإشارة إليه، كل أولئك لا تكتفي بالنظر والتأمل بل تنتقل إلى العمل. والناس جميعاً يعرفون هذا بالتجربة، ويستطيعون أن يتحققوا منه في الواقع، بل إنهم إذا فكّروا وجدوا أن الأمر لا يمكن أن يكون إلا على هذا النحو. أتى على الناس حين اعتقدوا فيه (ولا يزال كثير من الناس إلى الآن من أفلاطونيين وصوفيين وزهاد لا شعوريين) يعتقدون بأن المعرفة إنما هي صعود بالنفس إلى إله، أو إلى عالم من المثل، أو إلى مطلق

يسيطر على عالم الظواهر الذي يعيش فيه البشر. وكان طبيعياً أن النفس، إذا كانت تبتعد عن ذاتها بجهد مخالف للطبيعة، وتعود إلى الهبوط، بليدة، نحو الأرض، كانت تستطيع بل ينبغي لها أن تمكث فيها سعيدة غير عاملة باستمرار: وكان يقابل هذا الفكر الذي لم يكن فكراً، واقع لم يكن واقعاً. أما وقد هبطت المعرفة (بفضل فيكو وهيغل وأمثالهما من الهراطقة) إلى الأرض، وأصبحت لا تعدّ نسخة كابية من واقع ثابت، بل أثر إنساني متصلا، لا ينتج أفكاراً مجردة، بل مفهومات عيانية هي أقيسة وأحكام تاريخية وإدراكات للواقع، فقد أصبح العمل لا يعد انحطاطاً في المعرفة وهبوطاً من السماء إلى الأرض، أو من الجنة إلى الجحيم، لا ولا شيئاً يمكن أن نتحلل منه أو نمتنع عنه، بل شيء يؤدى إليه النظر نفسه، أو يقتضيه، فلكل نظر معين عمل معين. إن فكرنا هو الفكر التاريخي لعلم تاريخي، هو منهج التطور لتطور. وما أن نحدد لواقع ما صفته حتى يصبح الوصف نفسه غير ذي قيمة، لأنه أوجد هو نفسه واقعاً جديداً يقتضي وصفاً جديداً: واقعاً جديداً هو الحياة الاقتصادية والأخلاقية، يقلب الإنسان إلى إنسان عملي، سياسي أو قديس، صناعي أو بطل، ويجعل المركب **القبلي المنطقي مركباً قبلياً عملياً**؛ ولكنه يظل دائماً ضرباً جديداً من الشعور والرغبة والإرادة، صورة جديدة من الانفعال، لا يستطيع الفكر فيها كذلك أن يتوقف، وتقتضي قبل كل شيء، كمادة جديدة، حدساً جديداً، فناً جديداً.

وعلى هذا النحو إنما ينطبق الحد الأقصى من السلسلة (كما عرضنا ذلك في أول الأمر) على الحد الأول، وتنغلق الدائرة، ويستأنف الطواف: طواف هو استئناف للجولة السابقة، ومنه يشتق مفهوم العود الذي قال به فيكو وأصبح كلاسيكياً. إلا أن التطور الذي

أتيت على رسم خطوطه يفسر لنا استقلال الفن، ويوضح في الوقت نفسه الأسباب التي جعلته يبدو غير مستقل لأولئك القائلين بتلك النظريات الخاطئة التي نقدناها في ما سبق، مع بياننا أثناء النقد لما ينطوي عليه كل منها من صواب (نظريات اللذة، والنظريات الأخلاقية والمفهومية). إذا سئلنا بصدد مختلف ضروب النشاط الروحي: أيها هو النشاط الواقعي، أو هل هي واقعية جميعها؟ قلنا ليس بينها نشاط واحد واقعي، إذ ليس من واقع إلا نشاط كافة هذه الضروب من النشاط، وهو لا يقوم على أي واحد منها بالذات. والتركيب الواقعي الوحيد بين مختلف التركيبات التي ميّزناها شيئاً بعد شيء - التركيب الفني، والتركيب المنطقي، والتركيب العملي - هو **مركب المركبات**، هو **الروح**، هو **المطلق**، **هو الفعل المحض**. ولكننا نستطيع أن نقول، من زاوية أخرى، وللسبب نفسه، بأن كل المركبات واقعية في وحدة الفكر، في السير و«العود» الأبديين اللذين يؤلفان وجودها الأبدي وواقعيتها الأبدية. وأولئك الذين كانوا يرون أو ما زالوا يرون أن الفن هو المفهوم أو التاريخ أو الرياضة أو النموذج أو الأخلاق أو اللذة أو أي شيء آخر، إنما هم على حق، لأن الفن ينطوي، نظراً لوحدة الفكر، على كل ذلك وعلى كل ما عدا ذلك أيضاً. بل إن كون ذلك كله موجوداً فيه، مع ما يتبع هذا من وحدة المظهر التي يتصف بها الفن كما يتصف بها كل ضرب من ضروب الأشكال الخاصة، والتي تميل في الوقت نفسه إلى رد كافة الأشكال إلى شكل واحد، يفسر لنا كيف ينتقل من أحد هذه الأشكال إلى الآخر، وكيف يتم شكل بواسطة شكل، وكيف يتحقق هذا التطور. إلا أن هؤلاء الأشخاص أنفسهم يخطئون بعد ذلك في ما يتصل بطريقتهم في الكشف عن هذه الأشياء؛ فإنهم يكشفون عنها جميعاً

بطريقة مجردة، واحداً بعد آخر، أو على غير نظام. إن المفهوم والنموذج والعدد والقياس والأخلاق والمنفعة واللذة والألم تكون في الفن، من حيث هو فن، إما كسوابق وإما كلواحق. وبهذا، فهي موجودة فيه إما كعناصر مفترضة مقدماً، أو متوجسة مقدماً، وبدون هذا العنصر المفترض مقدماً، وهذا العنصر المتوجس مقدماً، لا يكون الفن هو الفن. على أن الفن لا يكون هو الفن كذلك (وينتج عن هذا اضطراب بالنسبة إلى سائر الأشكال الفكرية الأخرى) إذا أردنا أن نفرض عليه هذه المطالب، من حيث هو فن، أي من حيث لا يمكن أن يكون أبداً إلا حدساً محضاً. فالفنان لا يمكن أن يوصم من الناحية الأخلاقية بأنه مذنب، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطئ، حتى لو كانت مادة فنه أخلاقاً منحطة أو فلسفة منحطة، فهو، كفنان، لا يعمل ولا يفكر، وإنما يقرض ويصور ويغني، أي يعبّر. وإلا، إذا أخذنا بمقياس آخر، فقد نصل إلى جحود شعر هوميروس كما فعل النقّاد الإيطاليون في القرن السادس عشر، والنقاد الفرنسيون في عهد لويس الرابع عشر، الذين كانوا يقطبون في وجه أولئك الأبطال السكارى المتقاتلين القساة المستهترين. من الممكن طبعاً أن ننتقد الفلسفة التي يشتمل عليها شعر دانتي، إلا أن هذا النقد سيتسرب إلى باطن الأرض من شعر دانتي، ولن يمس بشيء الأرض نفسها التي هي الفن. قد يستطيع ماكيافلي أن يستأصل المثل الأعلى السياسي الذي قال به دانتي، حين يذهب إلى أن القيادة يجب أن تسند إلى طاغية أو أمير قومي، لا إلى إمبراطور أو بابا فوق القوميات؛ لكنه لن يكون بذلك قد استأصل الفن الغنائي الذي يغشى آراء دانتي ويرين على رغباته. قد ننصح بأن لا نطلع الأولاد والفتيان على بعض الصور أو الروايات أو الدرامات. إلا أن هذا النصح أو

هذا المنع لا يخرج عن نطاق العمل، فما ينال آثار الفن، بل ينال الكتب واللوحات التي هي وسائل لإنتاج الفن. فكما تسعر هذه الآثار العملية في السوق بسعر يقدّر بذهب أو قمح، يمكن كذلك أن تحبس في حجرة أو خزانة، بل أن تحرق على مرأى من الناس. أما أن نسيء فهم الشعور بالوحدة، فنخلط بين مختلف مراحل التطور، وندعي أن الأخلاق تسيطر على الفن في اللحظة التي يسيطر فيها الفن على الأخلاق، أو أن الفن يسيطر على العلم في اللحظة التي يسيطر فيها العلم على الفن أو يتجاوزه، أو أن العلم كان هو نفسه منذ مدة طويلة خاضعاً للحياة وكانت الحياة تتجاوزه، فهذا ما يجب على الفهم الصحيح للوحدة الذي هو في الوقت نفسه ضرب من التمييز صارم، أن ينبذه ويحول دونه.

وينبغي أن ينبذه كذلك ويحول دونه لسبب آخر، وهو أنه ما دامت مختلف مراحل الدائرة محددة وفق ترتيب معيّن، فقد أصبح من الممكن لا أن نفهم استقلال وعدم استقلال مختلف الأشكال الفكرية فحسب، بل أن **نحفظ لها هذا الترتيب** . ومن المسائل التي تعرض من هذه الناحية مسألة يحسن أن نذكرها أو قل، يحسن أن نرجع إليها فقد سبقت الإشارة إليها، وهي الصلة بين الخيال والمنطق، بين الفن والعلم. وهذه المسألة هي في جوهرها نفس المسألة التي تتعلق بطريقة التمييز بين **الشعر والنثر**، على الأقل منذ اعترف (وسرعان ما تم هذا الاكتشاف، إذ نجده حتى في البوئيطيقيا لأرسطو) بأنه يجب ألا نميّز بين الشعر والنثر على أساس المنظوم وغير المنظوم، إذ قد يكون الشعر منثوراً (كالروايات والدرامات مثلاً). وقد ينظم النثر (كالمنظومات التعليمية والفلسفية). وينبغي إذاً أن نقيم تمييزنا على أساس أعمق هو الأساس الذي أوضحناه سابقاً،

إذ فرقنا بين الصورة والإدراك، بين الحدس والحكم. فأما الشعر فيكون التعبير عن الصورة، وأما النثر فيكون التعبير عن الحكم أو المفهوم. على أن الواقع أن التعبيرين، من حيث هما تعبيران هما من طبيعة واحدة، ولهما كلاهما قيمة فنية واحدة؛ فلئن كان الشاعر يعبّر عن غنائية عواطفه، فإن الناثر يفعل مثل ذلك بإزاء عواطفه، أي أنه يعبّر عنها تعبير شاعر، وإن كانت هذه العواطف ثمرة البحث عن المفهوم. ولا داعي أبداً لأن نعترف لمؤلف نشيد بأنه شاعر، وأن ننكر ذلك على أولئك الذين ألفوا **الميتافيزيقا**، **والمجمل في اللاهوت**، **والعلم الجديد**، **وظاهريات الفكر**، وأولئك الذين كتبوا تاريخ البيليبونيز، وسياسة أوغوست أوتيبير، أو «التاريخ العام»: فإن في هذه الآثار جميعاً من الهوى ومن القوة الغنائية ما لا يقل عن أي نشيد أو قصيدة. وهكذا ترى أن كل التمييزات التي حاولوا أن يقيموها على أساس قصر الميزة الشعرية على الشاعر وإنكارها على الناثر أشبه بتلك الصخور الكبيرة ترفعها بجهد كبير إلى ذروة حادة من جبل فما تلبث أن تهوي إلى قاع الوادي وتتحطم. نعم، لا شك أن هناك تمييزاً؛ ولكن، لتحديد هذا التمييز، يجب ألا نفصل الشعر عن النثر، على طريقة منطق الطبيعيين، فنعدّهما مفهومين متعارضين لا أكثر. وإنما يحسن أن نتصورهما في تطور هو أشبه بانتقال من الشعر إلى النثر.

فكما أن الشاعر، تبعاً لوحدة الفكر، لا يفترض أن تكون هنالك مادة من هوى فحسب، بل يحتفظ بوظيفة الهوى ويسمو بها إلى مرتبة هوى شاعر (هوى للفن)، كذلك المفكر أو الناثر لا يحتفظ بملكة الهوى ويسمو بها إلى مرتبة هوى العلم فحسب، بل يحتفظ كذلك بالقوة الحدسية التي تخرج منها أحكامه، ويعبّر عن هذه

الأحكام بكثير من الهوى، وبذلك يحفظ لها جدة علمية وفنية معاً. وفي وسعنا دائماً أن نتأمل هذه الصفة الفنية، مغفلين الصفة العلمية والنقد العلمي، منصرفين إلى التمتّع بالصورة الفنية التي اكتساها العلم. وينتج عن ذلك أيضاً أن العلم ينتسب في آن واحد، ولو من جوانب مختلفة، إلى تاريخ العلم وتاريخ الأدب جميعاً، وأن بين الأصناف الشعرية الكثيرة التي يحصيها البلاغيون، صنفاً من الغريب أن ننكره، وهو «شعر النثر» الذي كثيراً ما يكون أصدق شاعرية من كثير من الشعر الدعيِّ السخيف. إلا أنه يحسن أن أشير هنا إلى مسألة أخرى من نفس النوع، سبق أن أشرتُ إليها عابراً، وهي المسألة التي تتعلق بالصلة بين الفن والأخلاق، هذه الصلة التي نفيناها في أول الأمر كصلة توحيد مباشر، ولكن يحسن بنا الآن أن نقررها من جديد، فنقول: كما أن الشاعر يحتفظ بهوى الفن، ولو تحلل من أي هوى آخر، فكذلك يحتفظ في الفن بالشعور بالواجب (الواجب نحو الفن). وكل شاعر يكون أخلاقياً في اللحظة التي يبدع فيها، ما دام يقوم بواجب مقدس.

إن ترتيب مختلف الأشكال الفكرية ومنطقها، إذ يجعلانها ضرورية بعضها لبعض، ويجعلانها لذلك ضرورية كلها، يكشفان لنا عن الخطأ الذي اعتاد الناس أن يقعوا فيه، وهو أن ينكروا أحدها باسم الآخر: خطأ الفيلسوف (أفلاطون) والأخلاقي (سافونارولي أو برودون)، والإنسان الطبيعي والإنسان العملي (وهؤلاء كُثُر لا يحصيهم عد)، كل أولئك ممن ينكرون الفن والشعر؛ ثم خطأ الفنان الذي يثور على الفكر والعلم والعمل والأخلاق، كما فعل، بصورة فاجعية، كثير من الرومانطيقيين، وكما يفعل، بصورة هزلية، كثير من «أدباء الانحطاط» في أيامنا هذه. وتلك كلها أخطاء نستطيع كذلك أن

نجد لها بعض العذر، وأن نجود عليها ببعض المغفرة (وفقاً لنيتنا الدائمة ألا ندع أحداً غاضباً). ذلك أن من البديهي أنها تنطوي على عنصر إيجابي، ولو أنكرت هي ذلك، لأنها إنما تثور على بعض المناهج والمظاهر الخاطئة في الفن أو العلم أو العمل أو الأخلاق، (فأفلاطون مثلاً إنما يثور على الفكرة التي توحّد بين الشعر و«العلم» وسافوناورلي إنما يثور على حضارة عصر النهضة الإيطالية الرخوة النخرة، إلخ)، ولكننا سرعان ما نحس أنها أخطاء، حين نفهم أن الفلسفة نفسها تزول من تلقاء نفسها بدون الفن، إذ يعوزها عندئذ الشرط الذي يحدد مسائلها. وهكذا نرى أنهم إذ يريدون أن يمجِّدوها وحدها من دون الفن، يحرمونها من الهواء الذي تتنفسه. وسرعان ما نحس أيضاً أن العمل لا يكون عملاً إن لم تهزنا إليه صبوات، أو كما يقال «مُثُل عليا» ينشئها الخيال الذي هو الفن. وسرعان ما نحس كذلك أن الفن بدون أخلاق - الفن الذي يختلس لدى أدباء الانحطاط اسم «الجمال المحض» ويحرقون أمامه البخور - لا يلبث، نظراً لفقدان الأخلاق في الحياة التي ينشأ فيها الفن وتحيط بالفن، أن يتحلل العنصر الفني فيه، فإذا به نزوات وترف وشعوذة، إذ لا يكون الفنان في هذه الحالة هو الذي يخدم الفن، بل يكون الفن خادماً سيئاً لحاجات الفنان الجزئية التافهة.

وقد اعترضوا على فكرة الدائرة عامة، هذه الفكرة التي تفيدنا كثيراً في توضيح علاقات الاستقلال وعدم الاستقلال بين الفن وبين سائر الأشكال الفكرية، بأنها تصف عمل الفكر كأنه استئناف عمل كئيب، وعود على الذات رتيب، لا يستحق العناء. ما من تشبيه إلا ويفسح المجال لبعض التشويه الكاريكاتوري؛ غير أن هذا التشويه الكاريكاتوري، بعد أن يسلينا حيناً من الوقت، يحملنا على العودة

جدياً إلى الفكرة التي عبّر عنها. والواقع أن تشبيهنا هذا لا يعني استئنافاً للجولة عقيماً، وإنما هو اغتناء دائم في الجولة، وفي «الاستئناف»، وفي «استئناف الاستئناف». فإن الحد الأخير الذي يصبح حداً أول ليس هو الحد الأول القديم، وإنما تزداد فيه المفاهيم تكثراً ووضوحاً، ويغتنى بتجربة جديدة حية، بل بآثار متأملة، مما كان يعوز هذا الحد الأول القديم، ويصبح مادة لفن أرفع وأرهف وأعقد وأنضج. وهكذا فإن فكرة الدائرة لا ترسم محيطاً مساوياً لنفسه باستمرار، بل تتفق تمام الاتفاق مع فكرة التقدم الفلسفية، وفكرة النماء الدائم في الفكر والواقع في ذاته، حيث لا يتكرر شيء غير صورة النماء؛ وإلا كنا كما يزعم أن الشخص الذي يمشي لا يتحرك، ما دام يحرك أرجله على إيقاع واحد..

وهناك اعتراض آخر، أو قل حركة ثورية أخرى، تظهر في كثير من الأحيان، ضد هذه الفكرة نفسها، ولو في صورة غير شعورية بوضوح: أعني ما نلاحظه لدى بعضهم أو لدى الكثيرين منهم من محاولة تحطيم هذه القاعدة الدائرية التي هي قانون الحياة، والوصول إلى منطقة يمكن أن يستريحوا فيها من عناء رحلة بحرية طالت متاعبها، حتى إذا وصلوا إلى الشاطئ، وتخلصوا من الأمواج، اطمأنّت نفوسهم، وجعلوا ينظرون إلى الأمواج من ورائهم تضطرب وتصطخب. وقد سبق لي أن أعلنت رأيي في هذه الراحة: فما هي إلا نفي للواقع، في حين يخيّل إليهم أنها ارتفاع وسمو.. نعم إنهم يصلون إلى الراحة، لكن هذه الراحة هي الموت، موت الفرد، لا موت الواقع، فالواقع لا يموت أبداً، لأننا لا نتعب من جريان الواقع بل نلتذ به. ويفكر آخرون في شكل روحي أسمى تنحل فيه الدائرة، في شكل هو فكر الفكر، هو الاتحاد بين **النظر والعمل**، هو **الحب**،

الله، أو ما شئت فسمِّه. ولا ينتبهون إلى أن هذا الفكر وهذا الاتحاد، وهذا الحب، وهذا الله، كل أولئك موجود مقدماً في الدائرة وبالدائرة، وإنهم يستأنفون في غير فائدة بحثاً سبق أن تم مقدماً، ويكررون في صورة مجازية ما سبق أن وجدوه مقدماً، فكأنهم يوجدوَن خرافة عالم آخر هي دراما العالم الوحيد ذاتها.

غير أني إلى الآن قد رسمت هذه الدراما على ما هي في الحقيقة، مثالية خارجة عن الزمان، رغبة مني في بيان الترتيب المنطقي في أول الأمر، ومن أجل سهولة التعبير وحدها بعد ذلك. فهي مثالية وخارجة عن الزمان، لأنه ما من لحظة، ما من فرد إلا وتمثّل فيه بكاملها، كما أنه ما من جزء من الكون إلا وتسري فيه روح الله. إلا أن اللحظات المثالية، التي لا يمكن أن تنقسم في الدراما المثالية يمكن أن تبدو منقسمة في الواقع التجريبي، كما لو كان ذلك هو الرمز المادي للتمييز المثالي، لا لأنها منقسمة فعلاً (إن الفكرة هي الواقع الحقيقي)، ولكنها تظهر تجريبياً على هذا النحو لكل من يلاحظ، ويرد الواقع إلى نماذج؛ وما من وسيلة لأن نحشر في نماذج، الوقائع الفردية التي تلفت النظر، إلا أن نضخم التمييزات المثالية ونبالغ فيها. وهكذا يبدو أن الفنان والفيلسوف والمؤرّخ والعالِم الطبيعي والرياضي ورجل الأعمال ورجل الخير يعيشون مميَّزاً أحدهم عن الآخر، وأن ميادين الثقافة الفنية، والثقافة الفلسفية، والثقافة التاريخية، وثقافة العلوم الطبيعية، والثقافة الرياضية، وثقافة الحياة الاقتصادية، وثقافة الحياة الأخلاقية، مع ما يرتبط بذلك كله من تعاليم، تتكون مستقلة إحداها عن الأخرى، وأنه ليس هناك شيء لا ينقسم، وحتى حياة الإنسانية تنقسم، بمر القرون، إلى عصور يتمثل فيها شكل أو بضعة أشكال من الأشكال المثالية، فنرى عصوراً

خيالية، وعصوراً دينية، وعصوراً فكرية أو صناعية، وعصوراً تسيطر عليها الأجواء السياسية، أو الحماسة الأخلاقية، أو تمجيد اللذة، وهلمّ جرًّا، ونرى لهذه العصور جميعاً «مجرى» و«استئنافاً للمجرى» كاملين إلى حد ما. إلا أن من ينظر بعيني مؤرخ يدرك بين تشابهات الأفراد والطبقات والعصور فرقاً، ومن يملك إحساس الفيلسوف يدرك بين الاختلافات وحدة. والفيلسوف المؤرخ يرى في هذا الاختلاف وهذه الوحدة التقدم المثالي الذي هو في الوقت نفسه التقدم التاريخي.

والآن فلنتكلم لحظة أخرى عن التجريبيين (فالتجريبية، إذا وجدت، تفيد في شيء ما) ولنتساءل: في أي النماذج يدخل هذا العصر الذي نعيش فيه أو الذي نخرج منه، وما هي الصفة الأساسية التي تسيطر عليه؟ الواقع أنك ما تكاد تطرح هذا السؤال حتى يوافيك الجواب الإجمالي، وهو أن هذا العصر هو الآن، أو كان، عصراً طبيعي النزعة في حضارته، صناعياً في اتجاهه العملي. وينكرون عليه، تبعاً لذلك، العظمة الفلسفية والسموّ الفني. ولكن الحقيقة (وهنا يتضعضع المذهب التجريبي) أنه ما من عصر يستطيع أن يعيش بدون فلسفة وبدون فن، وإن عصرنا كانت له فلسفته وكان له فنه على نحو ما أمكن أن يكون له ذلك، وأن الفكر إذ ينظر إلى هذه الفلسفة وهذا الفن، إلى الأولى بصورة غير مباشرة، وإلى الثاني بصورة مباشرة، إنما يضع يده على وثائق تفيده في معرفة حقيقة ما كان عليه هذا العصر المعقّد الخطير الشأن، وفي إنارة النقطة التي ينبغي أن يقوم فوقها ما يقع على عاتقنا من **واجب**.

إن الفن المعاصر، هذا الفن الشهواني الذي تضطرب فيه رغبة في اللذات لا ترتوي، وتقضه جهود مضطربة نحو أرستقراطية خاطئة

تسفر عن مثل أعلى في اللذة أو السيطرة أو القسوة، ويتطلع في بعض الأحيان إلى صوفية هي الأخرى أنانية تهدف إلى اللذة ولا تؤمن بالله ولا بالفكر، جاحدة متشائمة، قادرة في الغالب على توليد مثل هذه الحالات النفسية - أقول إن هذا الفن (الذي يستنكره الأخلاقيون في غير طائل ولا جدوى) إذا نحن فهمنا أسبابه العميقة ومنشأه رأينا أنه يهيب بنا إلى العمل، إلى عمل لا يجنح طبعاً إلى استنكار الفن أو زجره أو تصحيحه، بل إلى توجيه الحياة، في قوة أشد، نحو أخلاق أمتن وأعمق.

فإذا تم لنا توجيه الحياة على هذا النحو رأيناها تنجب لنا فناً أشرف مضموناً، بل فلسفة أشرف مضموناً كذلك...

أشرف من فلسفة هذا العصر، العاجزة لا عن تفسير الدين والعلم وتفسير نفسها فحسب، بل عن تفسير الفن نفسه، حتى أصبح الفن لغزاً عميقاً، أو قل موضوع سخافات فظيعة، بالنسبة إلى الوضعيين، والنقديين المحدثين، وعلماء النفس والبراغميين، الذين يكادون يمثلون الفلسفة المعاصرة وحدهم، والذين عادوا (أملاً في اكتساب قوى جديدة ولا شك، وفي سبيل تحضير مسائل جديدة) إلى أشد مفاهيم الفن فظاظة وصبيانية.

النقد وتاريخ الفن

ينظر الفنانون، في غالب الأحيان إلى النقد الأدبي والفني نظرتهم إلى مربٍّ صعب المراس طاغية، يصدر أوامر غريبة، فيمنع شيئاً ويسوغ آخر، ويكون لآثارهم مفيداً أو مضراً تبعاً لما يشاء هواه أن يفرض عليه من مصير. ولهذا السبب ترى الفنانين إما منحازين إلى جانبه، خاضعين له، أذلاء أمامه، يدارونه ويتملقونه، وإن كانوا في أعماق قلوبهم يمقتونه، وإما، إذا لم يصلوا إلى غاياتهم أو كانت نفسهم الأبية ترفض أن تهبط إلى مستوى المتملقين المتزلفين، أن يثوروا عليه، وينكروا عليه أي فائدة، ويحرموه، ويسخروا منه، ويشبّهوه (كما فعلت) بحمار دخل إلى دكان خزّاف، وأخذ بتحطيم هذه الآثار الفنية المرهفة. والواقع أن الخطأ في هذه المرة هو خطأ الفنانين الذين لا يعرفون ما هو النقد، فينتظرون منه نِعَماً ليس أهلاً لأن يجود بها، ويخافون منه أذى ليس أهلاً لتوقيعه. لأن من الواضح أنه ما دام ليس في وسع أي ناقد أن يخلق فناناً من إنسان غير فنان، فكذلك ليس في وسع أي ناقد أبداً، نتيجة لاستحالة ميتافيزيائية، أن يهدم أو يصرع فناناً حقيقياً، ولا أن يمسه بسوء خفيف: فما عرف في التاريخ أن قد حصل شيء من هذا قط، لا ولا في أيامنا هذه،

ونحن على أتم اليقين من أنه لن يحصل في المستقبل. على أن النقّاد، أو من يسمون أنفسهم نقّاداً، هم الذين يخطئون كذلك، إذ يتخذون بالفعل موقف المربّين والموجِّهين والمشرّعين والرُّسُل، فيوحون إلى الفنانين أن افعلوا هذا ولا تفعلوا ذاك، ويحددون لهم مواضيعهم، ويحكمون على بعض المواد بأنها شعرية وعلى بعضها بأنها غير شعرية، ويبدون استياءهم من الفن المتحقق الآن، ويصبون إلى فن شبيه بالفن الذي تحقق في هذا العصر أو ذاك من العصور الماضية، أو إلى فن يتنبأون له بمستقبل قريب أو بعيد؛ ثم يلومون لوتاس لأنه لم يكن أريوست، ويلومون ليوباردي لأنه لم يكن ألفييري، ويلومون داننزيو لأنه لم يكن برشيه أو فرا جاكوبون، ويحددون كيف سيكون أديب المستقبل، ويقدمون له كل ما يحتاج إليه في رأيهم من أخلاق وفلسفة وتاريخ ولغة وعروض ووسائل تصوير وأساليب عمارة، إلخ. فواضح في هذه الحالات أن الخطأ خطأ الناقد، وأن الفنانين على حق، إذ يعاملون هذا الوحش المرعب معاملتهم للوحوش، فيحاولون أن يؤنسوه ويسلوه ويخدعوه حتى يستفيدوا منه، أو يطردوه ويصرعوه إذا لم يأنسوا في أنفسهم القدرة على تحمّل مثل هذا الهوان. على أن من الضروري مع ذلك أن نضيف، لمصلحة النقد، أن هؤلاء النقّاد النادرين ليسوا ناقدين بقدر ما هم فنانون: إنهم فنانون خائبون، يميلون برغباتهم إلى صورة من الفن لم يستطيعوا أن يبلغوها، إما لأن هذا الميل كان متناقضاً ومستحيلاً، وإما لأنهم قد أعوزتهم القوة، فظلوا يعانون في قلوبهم مرارة عدم تحقيق المثل الأعلى، وأصبحوا لا يجيدون إلا الحديث عن هذا الفن المثالي: يبكون على فقدانه في كل شيء، ويطلبون وجوده في كل شيء. وأحياناً ما يكونون فنانين حقيقيين، غير خائبين البتة، بل موفَّقين كل التوفيق، إلا أن قدرة

شخصيتهم نفسها تحول بينهم وبين الخروج من ذواتهم، وفهم صور أخرى من الفن غير صورهم الخاصة، فيستبعدون هذه الصور بشدة وقسوة. وبهذا النوع من النفي والإنكار يفسحون المجال للحسد، حسد الفنان للفنان، وهو نقيصة ولا شك، إلا أنها تلاحظ في أقوى الفنانين، بحيث يجب ألا نضن عليهم بالتسامح الذي نجود به على نقائص النساء التي يصعب، كما تعلمون، أن نفصلها عن مزاياهن. وعلى الفنانين الآخرين أن يجيبوا هؤلاء الفنانين النقّاد بهدوء قائلين: «استمروا على خلق فنكم هذا الذي تجيدون خلقه، ودعونا نحن نخلق ما نستطيع خلقه»، وأن يجيبوا الفنانين الخائبين والنقّاد المرتجلين بقولهم: «لا تطمعوا في أن نفعل ما لم تستطيعوا فعله، أو ما سوف يكون من فعل المستقبل، مما لا يعرف منه أحد شيئاً، لا نحن ولا أنتم»، لكن الواقع أن الجواب لا يكون في العادة على هذا النحو، لأنه لا يخلو من الهوى. وهذا لا يمنع أن ذلك هو الجواب المنطقي، وبه تقفل المسألة من الناحية المنطقية، ولو أن العاصفة لن تهدأ أبداً في الواقع، بل ستدوم ما ظل هنالك فنانون، فنانون غير متسامحين، وفنانون خائبون؛ أي أنها ستدوم إلى الأبد.

وهناك رأي آخر في النقد يعتبر النقد حاكماً أو قاضياً، فما يسند إلى النقد واجب إثارة الحياة الفنية وتوجيهها وإرشادها، لأن هذه الحياة إنما يثيرها ويوجّهها التاريخ وحده، أي الحركة العامة للفكر في مجرى التاريخ - بل يسند إليه فقط واجب التمييز، في الفن الذي تحقق، بين الجميل والقبيح، فيقدس الجميل، ويجحد القبيح، بأحكام صارمة منصفة معاً. ولكني أخشى ألا نصل، بهذا التعريف، إلى تخليص النقد مما يوصم به من أنه غير مفيد. فهل من حاجة إلى النقد للتمييز بين الجميل والقبيح؟ إن الفن إنما يتحقق بفضل هذا

التمييز نفسه، لأن الفنان إنما يصل إلى التعبير الفني بحذف القبح الذي يهدد بإفساده. وهذا القبح هو أهواؤه الإنسانية التي تتمرد على هواه الفني المحض، هو ضعفه، وأحكامه السابقة، وغرائزه، وإهماله، وتعجله في التنفيذ، وكون إحدى عينيه منصبة على الفن والأخرى على المتفرج أو السامع وسائر الأشياء التي تحول بين الفنان وبين أن يتمخض عن صورته التعبيرية تمخضاً طبيعياً سليماً، تحول بين الشاعر وبين البيت الرنان الخالق، بين المصور وبين الخط الدقيق واللون المنسجم، بين الملحِّن وبين النغمة الرائعة، فإذا لم يصن هؤلاء الفنانون أنفسهم من هذه الأشياء، رأيت الفراغ في البيت، والتنافر في اللون، والشذوذ في النغم، وكانت آثارهم مضطربة مشوشة. وكما أن الفنان في اللحظة التي ينتج فيها، إنما هو قاضي نفسه، بل قاضٍ قاسٍ لا يفلت منه شيء - حتى مما يفلت من الآخرين - فكذلك الآخرون يستطيعون، من تلقاء أنفسهم، أن يدركوا، على نحو مباشر كامل، أين كان الفنان فناناً، وأين كان إنساناً وإنساناً مسكيناً؛ في أي الآثار أو في أي أجزائها تسيطر الحماسة الغنائية والخيال المبدع، وفي أيها تجلّت هذه المزايا، وفسحت المجال لأشياء أخرى تبدو فنية وليست من الفن في شيء، وتدعى (من هذا الوجه) «بالقبيحة»؟ وإذاً فما قيمة حكم النقد، إذا كان العبقري يصدره مقدماً، وكان الذوق العام يصدره كذلك، والعبقري والذوق العام طائفة كبيرة، فهما الشعب، هما الحكم العام الخالد. والحق أن أحكام النقد تأتي متأخرة جداً، فتؤيد صوراً طالما أيّدها ومجدها الاستحسان العام (ولا نخلطن بين الاستحسان المحض النقي وبين التصفيق بالأكف والشهرة الزائفة، لا نخلطن بين المجد الدائم والشهرة الزائلة) وتستنكر أشياء قبيحة سبق أن استُنكرت وأبطلت ونسيت، وإن مدحت برؤوس الشفاه، فمن قِبَل

التحزُّب المغرِض والعناد على الكِبَر. إن النقد إذا اعتبرناه قاضياً، إنما يحكم بالإعدام على أموات، وينفخ الحياة في أحياء، ظاناً أن نَفَسَه هو نسمة الله الذي يحيي الموتى. إنه يقوم بعمل لا جدوى فيه - لا جدوى فيه لأن الجمال موجود من قبل أن يوجد هو. فهل النقاد هم الذين قرروا عظمة دانتي وشكسبير ومايكل أنجلو، أم طوائف القراء وجمهور الناس؟ ولئن كان يضاف إلى هذه الطوائف من القراء الذين هللوا ويهللون لكبار الفنانين، جمهور الأدباء والنقاد المحترفين، فإن تهليل هؤلاء لا يختلف أبداً من هذه الناحية عن تهليل سائر الآخرين، بمن فيهم الأطفال وأبناء الشعب، فهم جميعاً مستعدون لفتح قلوبهم للجمال الذي يتحدث إلى الجميع، إلا أن يسكتوا في بعض الأحيان على كره، حين يقعون على وجه دميم من وجوه هؤلاء النقّاد القضاة...

وهنا ينشأ رأي آخر في النقد، هو اعتباره **تأويلاً أو شرحاً** ينبغي أن يكون صغيراً تجاه الآثار الفنية، فيقصر مهمته على أن ينفض عنها الغبار، ويخرجها إلى النور، فيزوّدنا بمعلومات عن العصر الذي نقشت فيه لوحة من اللوحات مثلاً وعن الأشياء التي تمثلها هذه اللوحة، ويفسر لنا الصور اللغوية والإشارات التاريخية والمسلّمات الفكرية في قصيدة من الشعر. ثم تقف عند هذا الحد مهمته، ويدع الفن يفعل فعله بطريقة عفوية في قلب المتأمل والقارئ، فيحكم هذا القارئ أو المتأمل على الأثر الفني وفقاً لما يوحي إليه ذوقه الداخلي. ويكون الناقد في هذه الحالة أشبه «بشيشرون» مثقف أو بمعلم صابر فطن، حتى لقد عرف أحد النقاد المشهورين النقد بأنه «فن تعليم القراءة»، وكان لهذا التعريف صدى كبير. وإذا كان أحد من الناس لا ينكر اليوم فائدة الدليل في المتاحف والمعارض، فما ينبغي أن ننكر فائدة المرشدين المطّلعين

الذين يعرفون أشياء كثيرة يجهلها السواد الأعظم، ويستطيعون أن يزوّدونا بكثير من المعارف. فليس فن العصور القديمة وحده هو الذي يحتاج إلى مثل هذه المساعدة، بل كذلك فن الماضي القريب الذي يسمونه معاصراً والذي ليس في متناولنا في دائم الأحيان، وإن عالج موضوعات وقدّم صوراً تبدو في متناولنا في الظاهر. وأحياناً ما نحتاج إلى جهد عظيم حتى نهيئ الناس لتذوّق الجمال في قصيدة من الشعر أو في أي أثر فني، ولو كان ابن الأمس. فإن الأحكام السابقة، والعادات، والنسيان، تضرب من حولنا نطاقاً يحول بيننا وبين النفاذ في هذا الأثر، ولا بد في هذه الحالة من يد خبيرة صناع، هي يد المؤول أو الشارح، تنتزعنا من قلب هذا النطاق أو تصححه. والنقد بهذا المعنى، لا شك أنه مفيد جداً. ولكني لا أدري لمَ نسميه إذاً باسم النقد، ما دامت هذه المهمة تحمل مقدماً اسم التأويل أو الشرح أو التفسير. أفليس من الأفضل أن نسمِّيه كذلك، على الأقل حتى لا نبعث على وجود اشتراك خطر؟

أقول اشتراك، لأن النقد يطلب أن يكون ويريد أن يكون شيئاً آخر، وهو بالفعل كذلك: إنه لا يريد أن يغيّر على الفن فيعيد اكتشاف الجمال في ما هو جميل، والقبح في ما هو قبيح. إنه لا يريد أن يكون صغيراً تجاه الفن، بل يريد أن يكون كبيراً بالنسبة إلى الفن، الذي هو كبير، بل يريد أن يكون فوقه بمعنى من المعاني[1]. فما هو إذاً النقد المشروع الصحيح؟

---

(1) «إنها للحظة جميلة بالنسبة إلى الفنان وإلى الشاعر معاً تلك اللحظة التي يستطيع كل منهما أن يصرخ في وجه الآخر بكلمة «وجدتها»، كل بمعناه: الشاعر يجد الأفق الذي تستطيع عبقريته أن تعيش فيه بعد الآن وينتشر، والناقد يجد غريزة هذه العبقرية وقانونها» (سانت بوف، وجوه أدبية، ص 131).

إنه قبل كل شيء هذه الأشياء **الثلاثة جميعاً** التي عرضتها إلى الآن، أي أن هذه الأشياء الثلاثة جميعاً هي كل الشروط الضرورية له، والتي لا يظهر بدونها. فما لم تكن الاندفاعة الفنية (وإنه لفن ضد الفن، كما رأينا، ذلك النقد الذي يقولون عنه إنه ينتج أو يفيد في الإنتاج أو يمنع بعض صور الإنتاج لمصلحة بعضها الآخر) لا يكون ثمة مادة ينصب عليها النقد - وبدون الذوق، لا تتوافر للناقد التجربة الفنية، تجربة الفن الذي يصبح جزءاً من فكره، ويتميز من اللافن ويستمتع به الناقد ضد اللافن. وهذه التجربة، أخيراً، لا تتوافر له بدون الشرح، أي بدون هذا الذي يبدد العقبات أمام الخيال المتذوق، إذ يمد الفكر بتلك المعارف التاريخية التي يحتاج إليها، والتي هي أشبه بالزيت يغذي وقدة الخيال.

على أنه يحسن قبل أن ننتقل من هذا إلى غيره أن نحل ذلك الشك الخطر الذي ظهر ويظهر غالباً في نطاق التفكير الفلسفي والعادي معاً، والذي إذا ظفروا في تبريره كان فيه القضاء لا على إمكان النقد الذي نحن بسبيل الحديث عنه فحسب، بل على إمكان التذوّق نفسه أعني قدرة الخيال على إعادة تكوين الشيء. فقد تساءلوا هل من الممكن حقاً أن نجمّع المواد التي من شأنها أن تعيد تكوين الأثر الفني الذي أبدعه غيرنا (أو أبدعناه نحن في السابق، فضغطتنا الذاكرة ورجعنا إلى أوراقنا حتى نتذكر الحالة التي كنا فيها إبان الخلق) وأن يستطيع الخيال إعادة تكوين هذا الأثر الفني بما له من سمات خاصة؟ وهل من الممكن أن نجمع المواد الضرورية بكاملها؟ وإذا استطعنا ذلك فعلاً، أفلا تطغى هذه المواد على الخيال؟ أو ألا يكون خيالاً جديداً فيدخل مواد جديدة؟ أو ألا يكون مضطراً إلى هذا اضطراراً، لعجزه عن أن يستطيع حقاً إعادة تكوين ما ينتسب إلى

غيره أو ما ينتسب إلى الماضي؟ هل من الممكن أن نتصور إعادة تكوين ما هو فردي، وما هو فردي فهو ممتنع عن الوصف، بعد أن علمتنا كل فلسفة سليمة أن ما يمكن إعادة تكوينه باستمرار ليس إلا العام؟ والخلاصة أليس مستحيلاً أن نعيد تكوين الآثار الفنية التي أبدعها غيرنا، أو التي أبدعناها في الماضي؟ أليست إعادة التكوين هذه التي تحسب في الأحاديث العادية أمراً مسلّماً به، والتي تفترض افتراضاً، على نحو ظاهر أو مضمر، في كل مناقشة حول الفن، أليست إذاً **خرافة** من الخرافات (كما قيل ذلك عن التاريخ بوجه عام).

الحقيقة أننا إذا واجهنا المسألة من خارج بدا لنا من غير المعقول أبداً أن يكون إيمان كافة الناس بفهم الفن غير قائم على أساس، ولا سيما إذا لاحظنا أن نفس أولئك الذين ينكرون إمكان إعادة التكوين أي التمثل، أو ينكرون، على حد تعبيرهم، أن يكون للذوق قيمة مطلقة، إنما يذهبون إلى ذلك حين ينظرون إلى الأمر من وجهة النظر المجردة، حتى إذا كانت لهم أحكام ذوقية خاصة، رأيتهم يمتلؤون حماسة وصلابة في الدفاع عن هذه الأحكام الخاصة، ورأيتهم يشعرون أتم شعور بما هنالك من فرق بين أن نقرر بأن الخمر حسن أو غير حسن لأنه يتفق أو لا يتفق مع البيئة العضوية، وبين أن نقرر أن هذه القصيدة جميلة، وأن تلك قبيحة. فإن هذا النوع الثاني من الحكم (كما بين كانط ذلك في تحليل كلاسيكي) يحمل في ذاته طمعاً جارفاً في أن يكون صادقاً بالنسبة إلى كافة الناس، فتتحمس له العقول أيما حماسة، حتى لنجد، في عصور الفروسية، أناساً دافعوا بالسيف عن رأيهم في جمال **إنقاذ القدس**، في حين أنه ما من أحد على ما أعلم، ضحّى بنفسه ليقرر أن هذا الخمر لذيذ أو غير لذيذ.

وليس يفيد في شيء أن يعترض بأن أقبح الآثار من الناحية الفنية قد وجدت عدداً كبيراً من المعجبين، أو أعجبت أصحابها إن لم تعجب الآخرين، لأن الشك هنا لا يقع على كونها وجدت من يُعجب بها (فما من شيء يمكن أن ينشأ في الذهن بدون موافقة من الذهن، وبالتالي، بدون لذة تصحب نشوءه)، وإنما يقع الشك على كون هذه اللذة لذة فنية، وأنها تقوم على أساس حكم ذوقي جمالي. وإذا انتقلنا بعد ذلك من النظر الخارجي إلى الدراسة الداخلية، كان من الملائم أن نقول إن الاعتراض على إمكان تصور إعادة التكوين الفني قائم على تصور الواقع، هو الآخر، على أنه مجموعة من الذرات، أو ذرة مجردة مؤلفة من ذرات لا اتصال بينها ولا انسجام، إلا من الخارج. ولكن الواقع ليس هذا. إن الواقع وحدة روحية، وفي الوحدة الروحية لا شيء يضيع، وكل شيء ملك أبدي. ولولا وحدة الواقع لما استحال تصور إعادة التكوين فحسب، بل لاستحالت ذكرى أي حادث على وجه العموم (والذكرى إعادة تكوين الحدس). فلولا أننا، نحن أنفسنا، قيصر وبومبي، أي هذا العام الذي تحدد لحظة في قيصر وبومبي، والذي يتحدد الآن فينا ويعيش فينا إن صح التعبير، لما استطعنا أن نكوّن لأنفسنا أي فكرة عن قيصر وبومبي. وأما قولكم بأن الفردي لا يمكن إعادة تكوينه وأن ذلك من شأن الكلي وحده، فهذا مذهب الفلسفة المدرسية التي تفصل بين العام والفردي، وتعد هذا عنصراً عرضياً لذاك، جاهلة أن العام الحقيقي هو العام المفرد، وأن الشيء الوحيد الذي يمكن وصفه هو ما يدعونه بغير ممكن الوصف، أعني العياني الفردي. وأخيراً، ماذا يضيرنا ألا تكون المواد جاهزة دائماً في حوزتنا، حتى نعيد تكوين كافة الآثار الفنية الماضية أو أثراً منها بالذات، على نحو كامل الدقة؟

إن هذه الإعادة الكاملة شيء مثالي، ككل عمل إنساني، فهو يتحقق إلى اللانهاية، وهو كذلك يتحقق دائماً على النحو الذي تسمح به بنية الواقع في كل لحظة من الزمان. رُبَّ قصيدة يفوتنا المعنى العام لدقيقة من دقائقها، فهل يزعم أحد أن هذه الدقيقة التي نراها الآن في مثل ظلام الشفق فما ترضينا قط، لن تتحدد في المستقبل على نحو أتم وأبيَن، بفضل من الدراسة والتأمّل، ونتيجة لنشوء ظروف ملائمة وتيارات عاطفية؟

لهذا نقول: إن كلا الذوق والتأويل التاريخي محق: ذاك في اطمئنانه إلى مشروعية مناقشاته، وهذا في مضيّه بغير كلال في تحسين معرفة الماضي وحفظ المعرفة وتوسيعها. وليس يضيرنا أن نسمع النسبيين والشكاكين، بصدد الذوق والتاريخ، يصرخون من حين إلى حين صرخات اليأس التي لن تؤدي بأحد، ولا بأنفسهم، كما رأينا، إلى اليأس من القدرة على الحكم.

وإذا ختمنا الآن هذا الاستطراد الطويل، ولكن الضروري، وعدنا إلى متابعة حديثنا، قلنا: ولكن الفن والشرح التاريخي والذوق، إن كانت مقدمات للنقد، فليست بعد بالنقد. والواقع أننا، بهذه الأمور الثلاثة، لا نحصل على غير إعادة تكوين الصورة التعبيرية والاستمتاع بها، أي لا نزيد على أن نضع أنفسنا في موضع الفنان المنتج إبان إنتاجه للصورة. ولا يخرجنا من هذا الموقف أن نستهدف، كما يريد البعض، إعادة تكوين الأثر الشعري والفني، في شكل جديد، مما خلصوا منه إلى تعريف الناقد بأنه: فنان يضاف إلى فنان. لأن هذه الإعادة في ثوب جديد تكون عندئذ أثراً فنياً آخر أوحاه الأثر الأول على نحو من الأنحاء. وإذا كانت هي الأثر نفسه، كانت إعادة خالصة بسيطة، كانت إعادة مادية، بنفس الألفاظ، ونفس الألوان، ونفس

الأنغام: أي كانت إعادة غير ذات جدوى. والحقيقة أن الناقد ليس فناناً يضاف إلى فنان، بل فيلسوف يضاف إلى فنان؛ ولا يتحقق عمله إلا إذا تلقى الصورة ثم حفظها وتجاوزها. وكل هذا من اختصاص الفكر الذي يسيطر، كما رأينا، على الخيال، ويسكب عليه نوراً جديداً، فيجعل من الحدس إدراكاً، ويزود الواقع بصفات، ويميز بذلك بين الواقع واللاواقع. وفي هذا الإدراك، أي هذا التمييز الذي هو دائماً وفي كل شيء نقد أو حكم، إنما ينشأ النقد الفني الذي نعالجه بالذات من السؤال الآتي: هل الشيء الذي يُطرح أمامنا كمسألة هو **حدس**، أي واقعي كما هو، وإلى أي حد هو كذلك، وهل هو وإلى أي حد هو غير ذلك، أي لا واقعي. والواقع واللاواقع هما ما يسميان في ميدان الفن الجمال والقبح، وفي ميدان المنطق الحقيقة والخطأ، وفي ميدان الاقتصاد المنفعة والخسارة، وفي ميدان الأخلاق الخير والشر. وعلى هذا الأساس يمكن أن يلخِّص النقد الفني في هذه القضية الموجزة جداً، على كونها كافية لتمييز عمله وعمل الفن والذوق من عمل الشارح، وهي أن نقول: «هناك أثر فني أ» مع القضية السلبية المقابلة: «ليس هناك أثر فني أ»!

قد يبدو هذا سخافة من السخافات. ولكن ألم يبدُ تعريفنا للفن بأنه حدس سخيفاً كذلك؟ وقد رأيتم بعدئذ كم كان ينطوي عليه ذلك التعريف من أشياء، وكم تضمن تقرير وإنكار، إلى حد أني، رغم طريقتي التحليلية، لم أستطع ولن أستطيع أن أستنفد كل ما فيه بالتفصيل، فاكتفيت بإشارات. وهذه القضية أو هذا النقد الصادر عن الحكم الفني: «هناك أثر فني أ» ينطوي أولاً، ككل حكم آخر، على موضوع (هو حدس الأثر الفني) يجب أن يساهم في إيجاده عمل

الشرح والإعادة الخيالية من جهة، والتمييز الذوقي من جهة أخرى - وهي مساهمة عرفتم مدى عسرها وتعقيدها في غالب الأحيان، وكثيراً ما أدت ببعض الناس إلى التلاشي، لنقص في الخيال، أو لعوز في الثقافة مقداراً أو عمقاً. وينطوي هذا الحكم ثانياً، ككل حكم آخر، على محمول، على مقولة، هي في هذه الحالة مقولة الفن، التي ينبغي أن تكون متصورة في الحكم، والتي تصبح بذلك مفهوم الفن. وقد رأينا كم يثير مفهوم الفن من صعوبات وتعقيدات، وكيف أنه ملك غير مستقر، ما ينفك يُهاجَم ويُتربص به، وكيف ينبغي أن يُحمى دائماً من الهجمات والمكائد، وهذا هو ما يجعل النقد الفني يتقدم وينمو، ويقع وينهض، مع تقدم فلسفة الفن، وانحطاطها وانبعاثها. وفي وسع كل منا أن يوازن بين ما كانت عليه في القرون الوسطى (وأكاد أقول إنها لم توجد في القرون الوسطى) وبين ما أصبحت عليه في النصف الأول من القرن التاسع عشر على يد هردر وهيغل والرومانطيقيين، وعلى يد دي سانكتيس في إيطاليا، وفي نطاق أضيق بين ما كانت عليه أيام دي سانكتيس وبين ما صارت إليه في العصر التالي، الطبيعي النزعة، إذ أظلم مفهوم الفن، حتى وصل إلى الاختلاط بالفيزياء والفيزيولوجيا بل بالباثولوجيا. وإذا كانت المناقشات حول الأحكام تتعلق في نصفها أو في أقل من نصفها، بعدم الوضوح في فهم عمل الفنان، وبفقدان التعاطف أو الذوق، فإنها مشتقة، في النصف الثاني أو في أكثر من النصف، من العجز في تمييز الأفكار حول الفن. ومن هنا ينشأ في معظم الأحيان أن يكون اثنان متفقين في الصميم على الرأي في قيمة أثر من الآثار الفنية، ثم إذا بأحدهما يستحسن في كلامه ما يشجبه الآخر، لأن كلاً منهما يرجع إلى تعريف للفن مختلف عن تعريف الآخر.

ونتيجة لتعلق النقد الفني هذا بمفهوم الفن، كان هنالك من أشكال النقد الخاطئ بقدر ما هنالك من أشكال خاطئة في فلسفة الفن. فهناك نقد (ونحن نقتصر هنا على ذكر الأشكال الأساسية التي سبق أن تحدثنا عنها)، يفكك الفن ويصنفه، بدلاً من أن يمثله ويميز خصائصه. وهناك نقد آخر، أخلاقي النزعة، ينظر إلى الآثار الفنية على أنها أعمال تقاس بالنسبة إلى غايات هدف إليها الفنان أو لعله هدف إليها. وهناك نقد قائم على مبدأ اللذة يصور الفن على أنه هو ما يؤدي أو لا يؤدي إلى اللذة. وهناك النقد العقلي النزعة الذي يقيس تقدمات الفن بمقياس تقدمات الفلسفة، فيعرف من دانتي الفلسفة لا العاطفة، ويحكم على أريوست بالضعف لأنه يجد فيه فلسفة ضعيفة، ويحكم على لوتاس بأنه أقوى لأنه يجد فيه فلسفة أقوى، ويحكم على ليوباردي بأنه تناقض في ما ذهب إليه من تشاؤم. وهناك نقض يفصل المضمون عن الصورة، وهو ما يسمونه عادة بالنقد السيكولوجي، فبدلاً من أن يعنى بالآثار الفنية يعنى بسيكولوجيا الفنان من حيث هو إنسان. وهناك أيضاً النقد الذي يفصل الصور عن المضمون، ويمضي معجباً بالصورة المجردة، إذ تذكره، تبعاً للحالات والميول الفردية، بالعصر القديم أو عصر القرون الوسطى. وهناك أيضاً نقد يجد الجمال حيثما يجد زخرفات بلاغية. وهناك أخيراً النقد الذي يحدد قوانين الفنون وأنواعها، ثم يقبل الآثار الفنية أو يرفضها تبعاً لقربها من النماذج المقررة أو بعدها عنها. ولم أعدِّد لك جميع هذه الأشكال من النقد، ولا كان في نيّتي أن أعددها، لا ولا أريد أن أقوم بنقد للنقد، وإلا كنا نردد ما أسلفنا من نقد وجدل في فلسفة الفن. ولعل الأفضل أن نلخّص (شريطة ألا يقتضينا التلخيص السريع مساحة كبيرة) تاريخ النقد، وأن نضع

الأسماء التاريخية في المواضع المثالية التي أشرنا إليها، وأن نبيّن كيف أن النقد النماذجي قد ساد خاصة في المدرسة الكلاسيكية الإيطالية والفرنسية، والنقد المفهومي في الفلسفة الألمانية في القرن التاسع عشر، والنقد الأخلاقي في عصر الإصلاح القومي الإيطالي، والنقد السيكولوجي في فرنسا على يد سانت بوف وكثير غيره، والنقد القائم على أساس اللذة يتجلى خاصة في أحكام المتأدبين من نقاد الصالونات والصحف. وإن نقد التصنيفات يسود خاصة في المدارس، حيث يتصورون أن دور النقد ينتهي على أحسن وجه متى حددوا ما يسمونه «الأوزان» و«الصناعة» و«المواضيع» و«الأنواع» الأدبية والفنية، ومتى عدَّدوا الأشخاص الذين تمثلت فيهم هذه الأنواع المختلفة.

هذا وإن الأنواع التي أوجزت وصفها إنما هي أشكال من النقد الخاطئ. ولكننا، في الحقيقة، لا نستطيع أن نقول مثل هذا عن بعض الأشكال الأخرى التي ترفع راياتها وتكافح معها، ويسمى أحدها باسم «النقد الفني» والآخر باسم «النقد التاريخي»، وأطلب، من جهتي، أن أسمي الأول النقد الفني الزائف، والثاني النقد التاريخي الزائف. ويشترك هذان الشكلان، على تعارض أحدهما مع الآخر، بكره الفلسفة عامة، وكره مفهوم الفن خاصة، وكره كل تدخُّل من قِبَل الفكر في نقد الفن، الذي هو، في رأي الفريق الأول، من شأن النفوس الفنية، وفي رأي الفريق الثاني، من اختصاص المؤرّخين. وبتعبير آخر: إن كلا الفريقين يهبطان بالنقد إلى ما دون النقد، فبعضهم يرجعه إلى مجرد الذوق والمتعة الفنية، والبعض الآخر يرجعه إلى عمل الشرح وجهد التفسير أو تحضير المواد الضرورية لإعادة التكوين بالخيال. أما ماذا تريد النزعة الفنية

الأولى أن تفعل، وهي تقتضي أن نفهم الفن وننقله بالذوق المحض مجرداً من المفهوم، فمن الصعب أن أعرف ذلك. وأصعب منه أن أعرف ماذا تريد النزعة التاريخية الثانية أن تفعل، وليس بين يديها إلا كتلة هائلة مشوّشة من المعلومات التاريخية بصدد الفن - ولعمري لا يمكن أن يتألف من هذه المعلومات تاريخ، ما دامت خالية من مفهوم الفن، جاهلة بما هو الفن (وما دام التاريخ يقتضي دائماً أن تعلم الشيء الذي تروي تاريخه). وكل ما نستطيعه هو أن نشير إلى أسباب هذا «النجاح» الغريب الذي أصابه هذان التعبيران. على أنه ما من ضير لا في هذين التعبيرين، ولا في استحالة النقد فعلاً، متى قررنا أن على الآخذين بكلتا النزعتين أن يقفوا عند الحدود التي رسموها هم أنفسهم: فيستمتع الأولون بالآثار الفنية، ويمضي الآخرون يجمعون مواد الشرح والتفسير، ثم يدعون النقد لمن يشاء النقد، أو يتسلون بذم النقّاد من حين إلى حين. ولسنا نكلّف الأولين، حتى يظهروا هذا الموقف الامتناعي، إلا أن يطبقوا أفواههم فما يفتحوها في كلمة، ثم فلينصبوا على الفن انصباباً ولينتشوا ما شاءت لهم النشوة، وليجتروا لذاته إلى غير نهاية، بدون أن ينطقوا بكلمة واحدة، وإذا أبوا إلا تفاهماً مع أقرانهم حين يلتقون بهم، فليكن سبيلهم إلى ذلك خالياً من الكلام كما تفعل الحيوانات (إن صح أنها تفعل): ففي وسع الوجه أن يعبّر عن الافتتان والانتشاء، وفي وسع الذراعين المفتوحتين أن تعبّرا عن الدهشة والإعجاب.. في وسع هذا ومثله أن يقول كل شيء. أما أصحابنا المؤرخون، أو فريق النزعة التاريخية، ففي وسعهم أن يتكلموا ولا شك، ولكن عن المخطوطات والتصميمات وتحقيق الأزمنة والأمكنة والحوادث السياسية والحادثات الشخصية والمصادر واللغة والنحو والأوزان، في

وسعهم أن يتحدثوا في كل هذا، إلا الفن. إنهم يخدمون الفن، ولكن كمؤرخين فقط؛ ولا يستطيعون أن يرفعوا أبصارهم إليه، كما لا يستطيع الخادم الذي ينظّف ثياب سيدته أو يهيئ لها طعامها أن يرفع عينيه ويحدّق في وجهها. ولكن ألا فاذهبوا إلى من شئتم من الناس - مهما يكونوا شُذَّاذاً في آرائهم ومتعصبين في شذوذهم - واطلبوا إليهم أن يحققوا مثل هذا الامتناع وهذه التضحية، بل هذه البطولة.. اذهبوا خاصة إلى ذلك الذي - لسبب من الأسباب - يقضي طول حياته في لهو مع الفن، واطلبوا إليه ألا يتحدث عن الفن، وأن لا يقطع برأي فيه. فهل تحسبون أنكم ظافرون؟ إن الفنيين الخرس ليتكلمون في الفن ويحكمون ويفكرون، ومثل ذلك يفعل التأريخيون. ولما كان لا يرشدهم في كلامهم فلسفة أو **مفهوم للفن**، لأنهم للفلسفة محتقرون، وكانوا مع ذلك في حاجة إلى مفهوم، رأيتهم يطوفون - إذا لم يلهمهم العقل السليم هذا المفهوم الصحيح - بين مختلف **الأحكام السابقة** التي ذكرناها، كالمذهب الأخلاقي ومذهب اللذة، فتارة يأخذون بواحد منها، وتارة يقلبونها ويخلطونها جميعاً. ومن أطرف المشاهد (وأن الفيلسوف ليتوقع ذلك) أن هؤلاء الفنيين والتأريخيين يبدأون من نقاط متعارضة كل التعارض، حتى ليخيّل إليك أن خصومتهم خصومة لا صلح بعدها، حتى إذا جالوا بتفكيرهم الخاطئ جولتين، رأيتهم يتفقون كل الاتفاق، فإذا هم يلتقون على صعيد واحد، وإذا ألسنتهم تتحرك بحماقات واحدة. ولا أفكه من أن تعثر على الآراء العقلية والأخلاقية في كتابات أكثر الناس افتتاناً بالفن، افتتاناً يجعلهم يكرهون الفكر، وفي كتابات أكثر التأريخيين التزاماً للنزعة الوضعية، التزاماً يجعلهم يخشون على الحادث أن يتشوّه إذا هم حاولوا أن يفهموا موضوع أبحاثهم، هذا

الموضوع الذي كان يسمى الآن، صدفة، الفن.

ولا شك أن النقد الحقيقي هو النقد **الفني الصحيح** الذي لا يحتقر الفلسفة كما يفعل النقد الفني الزائف، بل يعمل على أنه فلسفة وفهم للفن، وهو كذلك النقد **التاريخي الصحيح**، الذي لا يقتصر على ظاهر الفن، كما يفعل النقد التاريخي الزائف، بل يستخدم المسلّمات التاريخية في سبيل إعادة التكوين بالخيال (وهو إلى الآن ليس بالتاريخ)، حتى إذا حصل على الإعادة الخيالية أصبح **تاريخاً**، فحدد الواقعة التي أعاد تكوينها بالخيال، أي ميّز خصائص الواقعة بواسطة المفهوم، وقال ما هي الواقعة التي حصلت بالذات. ومعنى هذا أن النزعتين المتعارضتين في الاتجاهات الدنيا من النقد تتحدان في النقد الصحيح: **فالنقد التاريخي للفن، والنقد الفني**، شيء واحد، وفي وسعنا أن نستعمل أي التعبيرين على السواء، وإن كان من الممكن أن يستعمل كل منها استعمالاً خاصاً على حسب المناسبة، كأن نستعمل أحدهما حين نريد أن نشير إلى ضرورة فهم الفن، وكأن نستعمل الآخر حين نريد أن نشير إلى الموضوعية التاريخية في طريقة النظر إلى الفن. وهكذا تنحلّ كذلك المسألة التي يطرحها بعض المنهجيين، حين يتساءلون: هل تاريخ الفن جزء من النقد الفني كوسيلة أم كغاية؟ فقد اتضح الآن أن التاريخ الذي يستعمل وسيلة، لأنه وسيلة، ليس من التاريخ، وإنما هو أداة لتقديم وسائل الشرح، وأن التاريخ الذي له قيمة الغاية هو لا شك من التاريخ، ولكنه ليس جزءاً من النقد كعنصر جزئي، بل هو العنصر المكوِّن، أو هو الكل، وذلك تماماً ما تعبّر عنه كلمة «غاية».

ولكن إذا كان النقد الفني هو النقد التاريخي، فإنه يتبع ذلك أن فعل التمييز بين الجميل والقبيح لا يمكن أن يقتصر على الاستحسان

أو الاستنكار فحسب، كما يفعل شعور الفنان المباشر حين ينتج، أو شعور الإنسان الذواقة حين يتأمل، وأنه لا بد لهذا الفعل أن يتسع ويرتفع إلى ما يسمى **بالتعليل** . ذلك أنه ليس في عالم التاريخ (وعالم التاريخ هو العالم بكل ما في هذا التعبير من قوة) وقائع سالبة أو نافية. وما يبدو للذوق منفّراً أو قبيحاً، لأنه غير فني، ليس من وجهة نظر التاريخ لا منفّراً ولا قبيحاً، لأن التاريخ يعلم أن ما ليس فنيًا هو على كل حال شيء آخر، له حق خاص في الوجود، صادق كوجوده. إذا نظرت إلى الأمثال الكاثوليكية الفاضلة التي نظّمها لوتاس في **إنقاذ القدس**، أو إلى الأناشيد الوطنية التي نظّمها نيكولوني أو جيرازي، أو إلى الدقائق التي أدخلها بترارك في قصائده الرفيعة الرشيقة الأسيانة، لم تجد فيها شيئاً من فن. لكن أمثال لوتاس مظهر من مظاهر الثورة على عهد الإصلاح في البلاد اللاتينية، وأناشيد نيكوليني وجيرازي محاولات عنيفة لإثارة روح الإيطاليين على الأجانب والكهنة، أو هي ضرب من المساهمة في هذه الإثارة، ودقائق بترارك راجعة إلى محبة الرشاقة التقليدية التروبادورية وقد انتعشت واغتنت بالحضارة الإيطالية الجديدة. أي أن هاهنا وقائع عملية جديرة بالاحترام، ولها من الناحية التاريخية مغزى عظيم. فلقد نسمح لكم بأن تظلوا تتحدثون، في ميادين النقد التاريخي، عن الجمال والقبح، من قبيل التعبير السريع والتلاؤم مع اللغة الدارجة، ولكن شريطة أن تظهروا في الوقت نفسه، أو تذكروا، أو لا تستبعدوا على الأقل، المضمون **الإيجابي**، لا لهذا الجمال فحسب، بل لهذا القبح، الذي لا يمكن أن **تجحدوه** جحوداً عميقاً أساسياً كجحودكم له حين **تعللونه وتفهمونه فهماً كاملاً**، لأنكم في هذه الحالة إنما تنتزعونه من نطاق الفن من جذوره.

ولهذا السبب فإن نقد الفن، حين يكون فنياً حقاً أو تاريخياً حقاً، يتسع في الوقت نفسه، ويصبح **نقداً للحياة**، لأنه لا يستطيع أن يحكم على الآثار الفنية، أي أن يحدد لها خصائصها، بدون أن يحكم في الوقت نفسه على آثار الحياة بكاملها، ويحدد لكل منها خاصة ما. ويلاحظ هذا لدى الكبار حقاً، وخاصة لدى دي سانكتيس، في كتابه «تاريخ الأدب الإيطالي» وفي غيره، فإنك تلاحظ في دي سانكتيس أنه لا يقل عمقاً من حيث هو ناقد فني عنه من حيث هو ناقد فلسفي أخلاقي سياسي. وما كان ليتمتع بهذه الدرجة من العمق في النقد الفني إلا لأنه يتمتع بها في الفروع الأخرى من النقد. وعكس هذا صحيح، فالقوة التي يظهرها في طريقته الخالصة في النظر إلى الفن فنياً، هي القوة التي يظهرها في طريقته الخالصة في النظر إلى الأخلاق أخلاقياً، وفي النظر إلى الفلسفة منطقياً، وهكذا دواليك. ذلك أن ضروب الفكر التي يستخدمها النقد كضروب من الحكم، يمكن أن تميّز في الوحدة تمييزاً شافياً، إلا أنها لا يمكن أن تفصل بعضها عن بعض وأن تفصل عن الوحدة فصلاً مادياً، إلا إذا أريد لها أن تجف دفعة واحدة وتموت. والتمييز الذي يقيمونه عادة بين نقد الفن وسائر ضروب النقد الأخرى ليس إذاً إلا إشارة إلى أن انتباه المؤلف أو الكاتب متجه إلى جانب دون آخر من جانبي المضمون الواحد غير المنقسم. ومثل هذا يجب أن يقال أيضاً في التمييز، الذي التزمته حتى الآن في حديثي، رغبة في الوضوح التعليمي، بين **نقد الفن وتاريخ الفن**، وقد نشأ هذا التمييز الاسمي من أن لهجة الحكم أو الجدل، التي يفضل أن تسمى «النقد»، هي التي تغلب على غيرها في دراسة الأدب والفن المعاصرين، في حين أن اللهجة التاريخية هي التي

تغلب على غيرها في الأدب والفن القديمين، ولذلك فُضِّل أن تسمى «التاريخ». والواقع أن **النقد** الحقيقي المتحقق هو **الرواية التاريخية** الصافية **لما قد حصل**، والتاريخ هو النقد الحقيقي الذي يمكن أن نجرّبه بصدد الوقائع الإنسانية، التي لا يمكن أن تكون إلا وقائع ما دامت قد وقعت، ولا يمكن أن يسيطر عليها الفكر على نحو آخر غير **فهمنا** لها. وكما تبيّن لنا أن نقد الفن لا يمكن أن ينفصل عن ضروب النقد الأخرى، فكذلك تاريخ الفن، لا يمكن أن نفصله، اللهم إلا لدوافع أدبية، عن تاريخ الحضارة الإنسانية كاملاً. وهو لا شك يتبع في هذا التاريخ العام قانونه الخاص الذي هو الفن، إلا أنه يتلقى منه الاندفاعة التاريخية التي تنتسب إلى الفكر بكامله، لا إلى ضرب من الفكر منتزع من الضروب الأخرى.

تاريخ فلسفة الفن
بداياته، عصوره، خصائصه

حين كتبت منذ مدة بعض المذكّرات في تاريخ فلسفة الفن، أخذت بالرأي الدارج، القائل بأن فلسفة الفن علم حديث كل الحداثة، نشأ في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، واشتد ساعده في القرنين الأخيرين. وكنت على امتلائي بالشكوك حول ذلك، وعلى عودتي إلى هذه الفكرة غير مرة، وعلى وضعها موضع التساؤل في أعماق نفسي، أنتهي كل مرة إلى قبولها. وأرى من المناسب الآن، وأنا أقبلها كذلك، أن أضيف إليها بعض الاعتبارات التي تفيد في توضيحها وتحديدها وجعلها أدنى إلى القبول في الوقت نفسه.

فأقول قبل كل شيء إن كون فلسفة الفن لم توجد خلال هذه الفترة الطويلة الممتدة بين الحضارة اليونانية ونهاية النهضة الإيطالية لا يعني (كما ظن بعضهم) أنه لم يوجد لدى الناس الذين عاشوا في ذلك الحين **مفهوم** للشعر أو الفن على وجه العموم. حتى أن في مثل هذا الفرض الأخير شيئاً من الاستحالة في صيغته النظرية نفسها، إذ من المستحيل ألا يشعر الفكر بذاته، في أي لحظة من لحظات

تاريخه، وأن يكون مجرداً من مفهوماته الأساسية. كما أن هذا الفرض يتعارض تعارضاً صريحاً مع الواقع، فليس من الجائز أن ننكر وجود مفهوم راقٍ جداً للشعر والفن، هو الذي أَلهَمَ اليونان والرومان أحكامهم، لا الفنانين منهم فحسب، بل ورجالَ الأدب والنقّاد، بل طوائف المجتمع، والشعب بكامله في بعض الأحيان (كما اتفق لأثينا في لحظاتها السعيدة). فلولا أن مفهوماً كهذا قد وجد وفعل فعله، أكنا نرى هذه التمييزات بين الجمال والقبح، وهذه التصنيفات، وهذه القوانين التي يلتزمها الشعراء، مما صمد لمحنة العصور سليماً أو شبه سليم؟ وهل كان لنا أن نرى عارفين لطافاً يفكرون على هذا النحو الذي لا نزال نعجب به إلى الآن في كثير من الآثار وأبعاض الآثار التي أنجبها الفكر الإغريقي الروماني، كملهاة أريستوفان ومحاورات أفلاطون ومؤلفات أرسطو في الشعر والبلاغة ومؤلفات شيشرون وكونتليان؟

ولاعتبارات شبيهة بهذه وبديهية في الواقع، لا نستطيع كذلك أن ننكر وجود مفهوم الفن في عصر النهضة الذي يعج - فضلاً عن أن الشعراء أنفسهم والمصوّرين والمثالين قد كتبوا في شؤون الفن كتابات لطيفة - بطوائف من النقاد الممتهنين الذين عرفوا كيف يميزون بين الذهب والفضة في الأدب القديم والأدب الحديث، واكتشفوا، مثلاً، سلامة الصورة لدى أريوست، والجدة والصفة المرضية التي تبدأ في صورة لوتاس، كما فعل ذلك أريستوفان، بمعنى آخر، بصدد مأساة أوربيد، إذ قارنها بمأساة آشيل. ولأسباب أقل بداهة، ولكن لا تقل يقيناً، يجب أن نعترف بوجود هذا المفهوم في القرون التي تسمى القرون الوسطى، والتي إن أنتجت شعراً وفناً (وقد أنتجت ولا شك) فإنها لم تنتجها إلا وظهر إلى جانبها، كرد فعل طبيعي، حكم على

الفن وعلى الشعر. فقد كان للقرون الوسطى، هي الأخرى، مدارسها وبلغاؤها، وحماة للفنون والآداب فيها، ومسابقات شعرية، وما عسى أن يتصل بهذه المسابقات من أحكام.

وأقول ثانياً إن إنكار وجود فلسفة للفن في العصر المذكور لا يعني أن الناس في ذلك العصر لم يتكلفوا كثيراً من العناء في شؤون الفن. فإنما نحن مدينون إلى اليونان والرومان بإقامة **العلم** العملي أو التجريبي للفن في مختلف صوره، من نحو وبلاغة، ومدينون لهم بسائر القواعد المتصلة بالفنون التصويرية والعمارة والموسيقى. ولم تُغفل هذه المؤلفات أبداً إبان القرون الوسطى، فقد دُرست في صورة ملخصات وضمتها دوائر المعارف، بل لقد حبلت بمؤلفات أخرى موافقة للحاجات الجديدة. وقد انبثقت جميع هذه المؤلفات في عصر النهضة. وشُرحت ووُضِّحت وفُصِّلت، وانصهرت في مؤلفات جديدة جمعت بين أدب القدماء وفنهم، وبين فن الشعوب الحديثة وأدبها. لقد تحقق في هذا الباب منذ عهد السفسطائيين اليونان إلى عهد الإنسانيين الطليان عمل ضخم واسع حقيقي إيجابي مفيد، لا اضطراب في فراغ، ولا انحراف ولا تنطع ولا ادعاء، كما بدا هذا بعد ذلك، وكما يبدو إلى الآن في بعض الأحيان، نتيجة لذلك الرنين الذي لا يزال يدوي في الجو، والذي أحدثته احتجاجات الخصوم، وثورة الرومانطيقيين الصاخبة. وما زلنا جميعاً رغم هذه الثورة نتحدث عن المأساة والملهاة، والملاحم والغنائيات، والشعر والنثر. وما زلنا جميعاً نعمد إلى التفريق بين الأصل والمجاز والكناية والاستعارة والإيجاز والإطناب وما إلى ذلك. ولا يستطيع أحد منا أن يستغني عن تقسيم الكلام إلى اسم وفعل ونعت وظرف؛ ونحن نتحدث جميعاً، إذا اقتضى الأمر، عن أساليب العمارة وأنماط الصور والمناظر؛ والأقوى

من هذا أننا نوجد على غرار المفاهيم القديمة مفاهيم تجريبية جديدة، تلبي شروط الحضارة الجديدة، وتتفق مع الوقائع الجديدة التي علينا أن نسيطر عليها. نعم إننا نستعمل هذه المفاهيم القديمة والجديدة في تحفّظ لم يعرفه القدماء، فنلاحظ حدودها، ونشعر بغايتها، ونعرف أنها غاية عملية لا نقدية نظرية، حتى لكأن هذه المفاهيم هي مفاهيم الأقدمين من غير أن تكون كذلك، فهي مفاهيمهم بعد أن نقيت مما كان يعلق بها ويمازجها من أحكام سابقة. ولكن إن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على أن هذا الأثر الذي خلّفه الأقدمون يتصف بكثير من القوة والصلابة، بحيث يمكن أن نتبناه مرة ثانية، وأن نحوره ونزداد فهماً له، ولكن لا يمكن أن نتخلص منه أبداً. تصوروا، لحظة، العصر، الذي لم تكن توجد فيه قواعد النحو والبلاغة والشعر وغير ذلك، أو كانت موجودة فيه على نحو بدائي فظ، وتخيّلوا أنفسكم أحراراً في إقامة هذه القواعد أو عدم إقامتها، مع شعوركم بالمحاسن والمساوئ التي يمكن أن تؤدي إليها متى ظهرت. إنه ليستحيل عليكم، حتى بالخيال، أن تذهبوا إلى عدم إقامة هذه القواعد. ويدلنا هذا الفرض دلالة واضحة على أن هذه القواعد ضرورية لا غنى عنها. غير أن الأمر، في هذه الحالة، لا يزيد على أن يكون حرصاً على أدوات التربية الأدبية والفنية. وقد ينكر بعضهم على هذه التربية - وطالما أنكروا عليها - ما لها من فائدة وشأن عظيم، ويروحون يدعون إلى «التلقائية» و«الاندفاع العام». ولكنها سرعان ما تفرض عليهم احترامها والاعتراف بها، وتجازي المحرومين منها - أفراداً ومجتمعات - أيما جزاء، فتظهر فيهم دلائل الاضطراب والإعياء وفقدان النظام، وتظهر الحاجة إلى تحمّل عبوديتها المفيدة. نعم إن كثيراً من المؤلفات القديمة ومؤلفات عصر النهضة تشكو داء الحذلقة، كما يشكو منه كثير من

مناهجهم التي تسرف في جعل الجهاز آلياً. ولكن يجب أن نلاحظ، فضلاً عن أن للمتحذلقين وجوداً في كل مكان وزمان، إن التحذلق، لدى الصفوة من هؤلاء المؤلفين يعدّله دائماً مفهوم الفن الذي كان في هذه العصور على جانب عظيم من السموّ والحيوية، وإن الآلية مرنة إنْ صحّ التعبير، ترجع دائماً إلى الأشياء الواقعية، وقادرة على التساهل الذي يبدو تناقضاً، والذي هو، ضمن هذه الحدود، توافق عاقل. وما زلنا إلى اليوم، حين نعود إلى هذه المؤلفات، نجد فيها وازعاً ومرشداً، يصوناننا من الأخطار، ويجنباننا العادات السيئة التي تنشأ عن الميول الرومانطيقية المسرفة، فيحلو لنا أن ننحاز إلى جانب هؤلاء المشايخ.

وأقول ثالثاً: لا نستطيع أن نزعم أن ليس في هذا العصر، فضلاً عن مفهوم الفن الشائع عامة والذي يفعل فعله في الأحكام، معالِمَ أفكار أكثر اتصافاً بالروح الفلسفية الحقة. وهذا ما يلاحظ (إذا اقتصرنا على الأفكار الرئيسية فحسب) في ما أبدى أفلاطون من شك في قيمة الشعر وإنكار لهذه القيمة، وكان هذا الشك وهذا الإنكار ينطويان على الحاجة إلى بحث في دور الخيال، وفي العلاقة بين الخيال والمعرفة المنطقية. ويلاحظ ذلك أيضاً، لدى هذا الفيلسوف نفسه، حين أظهر التعارض بين الأساطير والأفكار، وبين الخرافات والبراهين، وبين الصور والمفاهيم، ونسب إلى الشعر الأساطير لا الأفكار. ويلاحظ ذلك أيضاً في ما أتى به أرسطو من آراء أعمق وأدق في الشعر، إذ قال إنه يختلف عن التاريخ من حيث إنه يعني بالعام أو بالمثال، وفي الاختلاف بين الشعر العميق والنظم الصوري، وفي ما تمتاز به بعض التصورات الفنية من قدرة على تصفية النفس وتطهيرها، وفي العلاقة بين الجدل والبلاغة، وفي القضايا المحرومة من قيمة منطقية والتي

تنطوي مع ذلك على معنى وتستحق لهذا أن يُنظر إليها من الناحية البلاغية. ويلاحظ ذلك أخيراً في ما حاوله أفلوطين من إرجاع جمال الأشياء الخارجية إلى جمال داخلي روحي، ومن التوحيد بين مفهوم الجمال ومفهوم الفن. وحتى المذاهب الشائعة التي تريد للشعر أن يتجه نحو اللذة، أو أن يكون أداة لجعل تعليم الحقيقة لذيذاً وللحض على الخير حضاً لطيفاً محبوباً، أو أن يقلّد الطبيعة، لا تخلو خلواً تاماً من أي مضمون فلسفي، ولا هي غير قابلة إطلاقاً لأن توسع بشكل نقدي. فأما المذهب الأول من هذه المذاهب فهو يبرز لنا على طريقته الخاصة، في مقابل الصفة المنطقية والأخلاقية للفن، يبرز جانب اللذة التي ليست منطقية ولا أخلاقية. وأما الثاني فهو يبرز الصفة النظرية في مقابل اللذة الخالصة، وأما الثالث فهو يبرز، في مقابل العمومية المجرّدة التي تتصف بها الأفكار، الصفة العيانية الفردية التي تتصف بها التجسيدات الفنية، فتكون هذه التجسيدات من هذه الناحية شبيهة بآثار الطبيعة.

وحتى السكولائيون لا تخلو آثارهم من بعض الملاحظات الأصيلة الخصبة، كما نلاحظ ذلك في فكرة المعرفة الحدسية التي قال بها دونس سكوت. ونلاحظ في عصر النهضة أخيراً أن مفهوم الحقيقة الشعرية و«المعقول» كما كانوا يومئذ يقولون، قد أحسن استخدامه، وقلب على أوجه عدة، فشهدنا آراء مرهفة في العموم الشعري، والحكم المباشر على الشعر والجمال التعبيري، على يد فرا كاستورو، وجيوردانو برونو، وكامبانيللا، وغيرهم أيضاً. وعلى هذا فمن المسموح به - وطالما استفاد كتاب المباحث الأكاديمية من هذا السماح - أن نمضي نجمع هذه الآراء وهذه الملاحظات المتفرقة وغيرها من الآراء والملاحظات، ثم نؤلف كتاباً في «فلسفة الفن» لدى هذا الكاتب

أو ذاك من كتاب العصر القديم أو القرون الوسطى أو عصر النهضة، أو في «فلسفة الفن» في هذه العصور جميعاً.

ولكن، لئن كانت هذه النقاط الثلاث بديهية ولا يجب إغفالها أو نسيانها، فمما هو أكثر بداهة أن الفترة الممتدة من عهد اليونان إلى القرن السابع عشر، خالية من فلسفة الفن بالمعنى الأصلي للكلمة. ذلك أن مفهوم الفن الذي أشدنا بقيمته كان شائعاً في الأحكام، أو متناثراً في تعريفات وآراء، وكان «مفككاً خالياً من الارتباط» على حد تعبير سقراط وأفلاطون، أي كان بلا ارتباط مذهبي بالمفاهيم الفلسفية الأخرى. وكانت الأبحاث الفنية من نتاج التجربة، فما تفكر في الفن تفكيراً حقيقياً، وإنما تكتفي بأن تقسم الفن إلى أقسام، وتقسم الأقسام إلى أقسام، وتعمم الحالات الخاصة، وتقيِّم فوق ذلك قواعد ونصائح. وكانت الومضات الفلسفية الفنية التي تومض هنا وهناك في آثار الفلاسفة، لا تستمر، بل سرعان ما تنطفئ، وتمضي لا تخلف تأثيراً حتى في أصحابها أنفسهم. وإذا اعترض علينا بأنها استمرت بعد ذلك على يد غيرهم، وأن آراء ديكارت ومالبرانش في الشعر استمرار لرأي أفلاطون الذي أنكر الشعر، الأمر الذي أثار في مقابل ذلك بعض الأذهان فهبت تطالب بما للخيال من حقوق، وأن المخطط الذي رسمه أفلاطون لمذهب في الجمال يدرك الجمال على أنه إشعاع للفكرة، هذا المخطط هو الذي أدى إلى المثالية التي أعقبت كانط، مع زيادة في وفرة العناصر ونضوج المنهج؛ وإن إشارة أرسطو إلى القضايا غير المنطقية قد تحققت حديثاً في فلسفة اللغة، وأن **المعرفة الغامضة** التي قال بها دونس سكوت قد أثّرت في فلسفة ليبنتس، وأوجدت عن طريقه فلسفة باومغارتن الفنية؛ وأن مذهب اللذة القديم قد استعاد شبابه على يد فلاسفة الفن الحسيين في القرن

السابع عشر الذين كان لهم تأثير كبير في كتاب **نقد الحكم** لكانط؛ وهكذا دواليك، أقول إذا اعترض علينا بهذا كله فإن المعترض لا يزيد على أن يقرر مرة أخرى أن فلسفة الفن من نتاج العصور الحديثة، إذ في العصور الحديثة وحدها إنما نَمَت هذه البذور المتفرقة التي وجدت في العصور القديمة، وفي هذه العصور الحديثة وحدها إنما فهمت قيمة هذه الإشارات السريعة. إن أفكار هيراقليطس الغامضة مقبولة كلها في منطق هيغل. ولكن هذا الإنصاف الذي أتى متأخراً جداً يؤكد أن الجدل الحقيقي، بالرغم من آراء هيراقليطس، لم يوجد في الفكر القديم.

والسبب في فقدان فلسفة الفن، والجدل أيضاً، منذ العصور القديمة حتى مطلع العصر الحديث هو ما اتصف به التفكير القديم وتفكير القرون الوسطى وعصر النهضة، من أنه متأرجح بين ما هو طبيعي وما هو فوق الطبيعة، بين الدنيا والآخرة، بدون توقف حقيقي عند مفهوم الفكر، حيث يتّحد هذان العالمان المجردان. وكان من ذلك أن أوجد هذا التفكير **فيزياء وميتافيزياء**، أوجد **علماً طبيعياً وعلماً إلهياً**، إلا أنه لم يوجد قط **فلسفة للفكر**. وكان الفكر، بحسب هذا الطراز من الفهم، يوضع في نفس منزلة الطبيعة، فكان يعدّ موضوعاً بين المواضيع، شيئاً بين الأشياء. وكما كانت نظرية الشعر والفن تنصب كلها على الأمور «المادية»، أعني النحوية والشعرية والبلاغية وما إلى ذلك، كان المنطق كذلك ينصب كله على تصنيف الأشكال الخارجية أو اللغوية، وكانت الأخلاق تنصب على تصنيف الفضائل والواجبات. وبذلك كان يرين على هذه الدراسات الطبيعية وعلى الدراسات الأخرى نظام من المبادئ المتعالية، يبدأ من أساطير الفيزيائيين وذرات الماديين، ولا يزال صاعداً حتى ينتهي بإله المسيحيين. ومع أن

المسيحية قد عززت الشعور بروحية الواقع، فإنها من جهة أخرى كانت تميل في نظرية المعرفة إلى فهم الله، وتميل في نظرية العمل إلى إنكار الحياة الدنيا، وبذلك، على الرغم من عمق المفاهيم المتصلة بالمعرفة والأخلاق، التي أتى بها الصوفيون والزهاد المسيحيون، وعلى الرغم من كثرة ما تنطوي عليه هذه المفاهيم من نتائج، فقد كان يعدل هذا العمق انصراف عن صورة فكرية هي ألصق ما تكون بهذا العالم، وزهد بالحساسية والهوى. فأما في ميدان العمل فقد تجلى هذا الانصراف في العزوف عن نظرية الحياة السياسية والاقتصادية، وأما في الميدان النظري، ففي العزوف عن المعرفة الحسية أو الفنية، إلى أن أتى مكيافيللي فنهض بالأولى، وإلى أن أتى فيكو فنهض بالثانية. ونخلص من هذا إلى أن فقدان فلسفة الفن في الفترة السابقة على القرن السابع عشر ليس ناتجاً عن مصادفات عرضية، بل ينسجم كل الانسجام مع خصائص التفكير والحياة في هذه الفترة.

قد ننكر هذا الانسجام إذا نحن نظرنا إلى الأمر على ضوء المفاهيم الجديدة الواسعة. ولكن لما كانت هذه المفاهيم الواسعة التي نملكها أجوبة على مسائل لم تكن قد طرحت بعد، فمن الواضح أننا إذ ننكر هذا الانسجام، لا نراعي الزمن ولا التاريخ. فإنما يجب علينا، حين نقرر أن فلسفة الفن، أو أي نوع آخر من أنواع الإنتاج الفكري، لم يكن موجوداً في ذلك العصر الذي نتحدث عنه، يجب علينا ألا ندخل في كلمة «الفقدان» معنى الحرمان الحقيقي وبالتالي معنى الهم وزوال النعمة، الأمر الذي لم يحصل في الواقع قط. إن هذه المفاهيم «المفككة التي لا ارتباط فيها» أي التي لم يكتمل تنظيمها في مذهب، بل كانت مبثوثة في أحكام كبرت بها واتضحت، هذه المفاهيم كانت كافية للتمييز بين ما هو جميل وما

ليس بجميل، بين ما هو شعر وما ليس بشعر، بين ما هو خير وما ليس بخير، بين ما هو حق وما ليس بحق. وهكذا فإن أذهان أولئك الناس كانت تبحر في أوقيانوس الحقيقية بشيء من الهدوء، وكانت العلوم التجريبية، من ناحيتها، تصنف سلاسل الأحكام وتقوم باستقراءات وتجريدات، وتهيئ قواعد الحكم والعمل. وكل ما عدا ذلك كان حداً لا يدركونه على حقيقته (إلا نادراً وبصورة عابرة خاطفة)، أو قل «حلماً اعتقادياً» لا يكاد يختلف عن سائر الأحلام. ولهذا السبب لم يكونوا يشعرون بالهمّ لوجود حاجز عائق، مما يمكن أن نشعر به لو اضطررنا أن نتصور عدداً من الأشياء أقل مما نستطيع أن نتصوره اليوم بالفعل. ومعنى هذا أن من يعتبر هذا الظرف العقلي نقصاً أو حرماناً يقع في ذلك الخطأ الذي يقع فيه من يعتبر العصر الذي لم يكن فيه قطارات حديد ومراكب بخارية عصراً تعيساً شقياً. فالواقع أننا لا نكون أشقياء إلا بأنفسنا، أي بالخيال، نحن الذين اعتدنا هذه الرفاهيات، إذا تخيلنا انتقالنا إلى مكان لا تتوافر فيه مع توافر الحاجات التي وجدت بوجودها. وسيأتي وقت يتصور فيه الناس هذا العصر الذي نحياه والذي يبدو لنا نيّراً، يتصورونه ضيّقاً فقيراً، لأن عصراً آخر، أغنى منه، سيكون قد فاته وتجاوزه. إن واقع الغد غير واقع اليوم. بل علام اللجوء إلى فكرة وقت آخر. إننا نستطيع أن نرى أنفسنا، في تقدمنا العقلي اليومي، كيف أن أفكاراً أوسع تحوي وتفوق أفكار السنة السابقة بل اليوم السابق بل الدقيقة السابقة: ومع ذلك فنحن في كل دقيقة، في كل يوم، في كل سنة، على اتفاق مع أنفسنا، راضون قانعون. وهذا الاتفاق، وهذا الرضا، وهذه القناعة موجودة جميعاً، وغير موجودة أيضاً، في كل فعل من أفعالنا، في هذه الحياة.

ويمكن التحقق من التقابل الدقيق بين فقدان فلسفة الفن بالمعنى الأصلي للكلمة في العصور القديمة، وبين خصائص الفلسفة القديمة، من ظهور الفلسفة الحديثة وفلسفة الفن في آن واحد. فقد بدأت فلسفة الفن في ما بين القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، كما لوحظ ذلك، أي بابتداء «النزعة الذاتية» الحديثة، بابتداء الفلسفة التي تُفهم على أنها علم الفكر، وبابتداء فهم الواقع على أنه محايث (أي محايث في الفكر، لأن المحايثة في الطبيعة، التي يمكن أن نسميها وحدة الوجود، هي أيضاً، صورة من التعالي، كالطبيعة نفسها). والعهد الذي ينتهي بابتداء هذا العهد، أي العهد الذي حددناه في ما سلف، لا ينتسب إلى تاريخ فلسفة الفن، بل على أكثر تقدير، إلى ما قبل تاريخها، مما لا نستشف منه ها هنا وها هناك إلا بضع قبسات وبضع معالم. وإذا كانت فلسفة الفن والنزعة الذاتية هما من الارتباط بحيث تؤلفان شيئاً واحداً، وإذا كانت النزعة الذاتية أو فلسفة الفكر هي الفلسفة الواقعية الحقيقية الصافية، في مقابل كل نوع من الفيزياء أو الميتافيزياء أو اللاهوت، فما يجب أن نخشى أن نستمد من ذلك هذه النتيجة اللاحقة وهي أن الفلسفة تنتسب حقاً إلى العصور الحديثة، وأن ما يسمى كذلك، من العصور القديمة حتى عصر النهضة، ليس فلسفة إلا في جزئه الثانوي العرضي، في حين أن جزأه الرئيسي الأساسي كان أسطورة أو ديناً أو ميتافيزياء أو صوفية أو ما شئت فسمِّه. يجب ألا نخشى ذلك. فقد بيّنا، منذ هنيهة، بصدد فلسفة الفن، قيمة هذا النوع من الإنكار الذي لا يجحد عصراً من العصور أو يقضي عليه، وإنما ينعته نعتاً فحسب. ويجب ألا نخشى ذلك لسبب آخر أيضاً، هو أن هذه النتيجة لا تظهر غريبة مفارقة إلى الحد الذي يبدو، متى تذكّرنا

أننا في هذين القرنين الأخيرين، أصبحنا نشعر شعوراً قوياً بتحقيق شيء خارق للعادة إلى حدّ أن العصور السابقة تتجمع في عصر واحد يعارضه العصر الحالي معارضة حاسمة، ومتى تذكّرنا أن هذا العصر الحالي قد سمي عصر العقل الذي أنار الإنسان، أو عصر الفكر الذي وصل إلى الشعور بذاته، أو عصر الحرية التي بلغت كامل تفتحها، أو العصر «الوضعي» الذي أعقب العصر «اللاهوتي» والعصر «الميتافيزيائي».

ولكن فلنعد إلى فلسفة الفن. إن المسألة التي حاول العلم الجديد أن يجيب عنها كانت (بصورة مختصرة عامة) تتعلق بالدور الذي يحتله الشعر أو الفن أو الخيال في حياة الفكر، وبالتالي العلاقة بين الخيال وبين المعرفة المنطقية والحياة العملية والأخلاقية، الأمر الذي أدى، بذلك نفسه، إلى طرح مسألة دور المعرفة المنطقية والحياة العملية والأخلاقية، أي دور الفكر، في علاقات كافة أشكاله وفي جدل هذه الأشكال. وكانت كلمة السر في التأمل هي «وضع قائمة الفكر الإنساني» إن صح التعبير، وكانت مسألة فلسفة الفن جزءاً من هذه القائمة المطلوبة، وكانت في الوقت نفسه منصهرة في مجموع القائمة. فكان من المستحيل أن تُسبر ميزة الشعر أو الإبداع الخيالي بدون أن يُسبر الفكر بكامله كذلك، كما كان من المستحيل أيضاً أن تشاد فلسفة للفكر بدون إقامة فلسفة للفن. ولم يتخلص أحد من الفلاسفة المعاصرين من هذه الضرورة. ومن يبدو كذلك فإما أنه وقع في الاعتقادية القديمة، وإما أنه يعالج المسألة الفنية هو الآخر، لكن بصورة لا شعورية أو غير مباشرة أو سلبية. فإن كانط (وقد يكفي هذا المثال البارز) الذي أبى أكثر من سائر الفلاسفة أن يسمو بفلسفة الفن إلى مرتبة الموضوعات الفلسفية، رأى نفسه مضطراً في آخر الأمر،

بعد أن أنهى نقد العقل الخالص ونقد العقل العملي، أن يضيف إلى هذين النقدين نقداً ثالثاً هو نقد الحكم الفني، فبين مدى ما كان سيترك من فراغ في «قائمته» لو لم يفعل ذلك. وليس ينهض دليلاً ضد هذا ما يقترحه بعض الكتّاب المحدثين من دراسة فلسفة الفن «خارج الفلسفة وفي استقلال عنها»، فطالما رددوا ذلك بصدد فلسفة الفن والمنطق معاً، وما كانوا يريدون به إلا القول «خارج الفلسفة الوجودية المتعالبة الاعتقادية»، أي خارج الميتافيزياء. والحق أن هذا الاقتراح محمود في جوهره، وهو يأتي مؤيّداً لما أبدينا من رأي. فإن ارتباط فلسفة الفن بباقي الفلسفة هو، لدى الفلاسفة المحدثين، ارتباط داخلي، لا خارجي كما كان لدى فلاسفة العصر السابق الذين لم يكونوا يعالجون شؤون الفن إلا كمعلومات لا بد من حشدها في ما كانوا يجمعون من معلومات وينظمون من مذاهب.

ومع ذلك، إذا أردنا أن نفهم تاريخ فلسفة الفن، وتاريخ الفلسفة الحديثة بوجه عام، ونقضي فيهما بحكم صحيح، يجب ألا ندع أنفسنا نظن أن الفلسفة القديمة المتعالية أو الميتافيزيائية قد انعدمت دفعة واحدة بسيادة النزعة الذاتية الحديثة، أو أنها انعدمت شيئاً فشيئاً، أو يمكن أن تزول بكاملها في المستقبل. ولو بدأنا بهذه الاعتقادات الخاطئة، ثم رأينا بعد ذلك أن في كل مذهبة حديثة مقداراً كبيراً أو صغيراً - أو ظلاً ضئيلاً - من الميتافيزياء أو التعالي، لحملنا على أن نستخلص من ذلك أننا أخيراً، لا نزال نعود إلى الميتافيزياء والتعالي، وإنه لم يتغير شيء مما نزعم أنه تغير. ففي ما يتصل بفلسفة الفن مثلاً ليست هناك فلسفة فنية لا يمكن أن توصم، في ناحية من نواحيها، بأنها عقلية أو أخلاقية أو حسية أو تجريدية، أي طبيعية أو متعالية. ولا شك أن أشكال الخطأ (ومن جملة أشكاله

التفكير الميتافيزيائي أو المتعالي) التي يمرّ بها الفكر إبان بحثه، هي أشكال أبدية، أي أنها تعود باستمرار. إلا أن كوننا نمرّ ثانية بأشكال الخطأ هذه، بل وكوننا نتوقعها، بل وكوننا نخطئ، كل هذا لا يعني أننا لم نحرز تقدماً. إن التقدم العام الذي يجعل الفلسفة الحديثة منفصلة، إلى حد ما، عن الفلسفة القديمة، ومتعارضة معها تعارض الفلسفة مع الميتافيزياء، والذاتية مع الموضوعية، والمحايثة مع التعالي، إنما هو في **الوجهة العامة، والباعث المسيطر** . ففي الفلسفة القديمة كانت الميتافيزياء هي العنصر الأساسي، وكان الفكر النقدي هو العنصر الثانوي العرضي. في حين أن العنصر الأساسي في الفلسفة الجديدة هو الفكر النقدي، والميتافيزياء هي العنصر العرضي. وهكذا نرى كانط بعد أن قرر، وهو ينقد سابقيه، أن الجمال يكون بدون مفهوم، وأنه منزّه عن الغرض مع وجود غاية لا يتصورها، وأنه يحدث لذة، ولكن لذة عمومية، أقول بعد أن قرر ذلك، عاد فقبل النزعة العقلية بدون أن ينتبه إلى هذا، حين عرف الأثر الفني بأنه التصور المقابل لمفهوم، وإنه الأثر الذي يجمع فيه العبقري بين العقل والخيال. بل لقد عاد فقبل الغائية الخارجية نفسها، حين فسّر الجمال بأنه رمز إلى الأخلاق. إلا أن هذا لا يقلل من صدق المبادئ الجديدة التي قررها، ولا من خصوبة هذه المبادئ، ولا يمنع أن المسائل التي حلّها قد حلّت بالفعل. وكذلك هيغل، فإنه بعد أن قرر الصفة الحدسية التي يتصف بها التصور الفني الذي هو **الفكرة** طبعاً ولكن في صورة حسية، عاد فوقع في النزعة المنطقية، حين عرف التاريخ الجدلي للفن بأنه فكرة، وكذلك حين مضى، بعد أن اعترف بأن الجمال ينتسب إلى الفكر لا إلى الطبيعة، يقيم مذهباً للجمال في الطبيعة، ويعود إلى نوع من الأفلوطينية. ولكن هذا لا يمنع أن مجموعة المسائل التي أحسن

هيغل طرحها وأحسن حلّها مجموعة ضخمة، وأن التقدم الذي حققه لمجموع العلم بدهي ظاهر للعيان. ومثل هذا يقال في سائر جوانب فلسفة هيغل وفلسفة كانط. فما من أحد يُخيَّل إليه أنه ينكر قوة المذهب النقدي الكانطية، إذ يشير إلى ما وقع فيه صاحبه من ضعف، حين افترض وجود الشيء في ذاته، فعاد ضمناً إلى الاعتقادية وإلى التعالي؛ لا ولا يمكن أن ننكر ما حققه هيغل، بواسطة الجدل، من إصلاح عميق في المنطق، لمجرد أن هيغل نقل الجدل إلى حيث لا يمكن أن ينقل، واستخرج من قلب هذه الفلسفة العيانية فكرة مجردة كل التجريد، أي ميتافيزيائية بأسوأ معاني هذه الكلمة.

وهناك تحفُّظ آخر لا بد منه إذا أردنا أن نفهم تاريخ فلسفة الفن وتاريخ الفلسفة الحديثة عامة فهماً دقيقاً؛ وهو ألا نظن أن ما يسمى «المسألة الفنية» مسألة «وحيدة»، فإن وراء هذه التسمية الموجزة سلسلة لا تنضب من المسائل المتنوعة المتجددة، فلو كانت مسألة وحيدة لتحتم إما أن تحل - وفي هذه الحالة تموت الفلسفة الفنية لأنها تكون قد حققت غايتها كاملة - وإما أن لا يمكن حلها، ويكون معنى هذا أن المسألة قد أسيء طرحها، أو أن ليس ثمة مسألة بل اشتباه، أو أن المسألة قد حل جزء منها فقط، بواسطة تقريبات متعاقبة، بدون أن يوصل أبداً إلى حل كامل، وهذا يعود بنا إلى الحالة السابقة، لأن نصف الحقيقة ليس هو الحقيقة، ولأن المسألة التي لا يمكن أن تحلّ حلاً كاملاً مسألة أسيء طرحها. أما إذا أبدلنا هذا التعبير الكلي بالواقع الذي يعبّر عنه ويغطيه في الوقت نفسه، رأينا أن فلسفة الفن وكذلك الفلسفة بكاملها، لا تزال موجودة ولم تعد موجودة؛ أي أنها تحيا، وأن المسائل يحلّ بعضها وراء بعض ولا شك، ولكن كل مسألة منها، حين تحلّ، تخلق مسائل أخرى

ينبغي حلها. وهكذا نستطيع، بدراسة المذاهب المتقدمة والمسائل التي طرحها وحلّها مفكّر أو عدة مفكّرين في عصر معيّن، أن ندرك التقدم الذي حققه الفكر الإنساني والذي هو التحقيق الأبدي للحقيقة.

انظر مثلاً إلى المسألة التي اشتغل فيها البلاغيون والنقّاد، ولا سيما الإيطاليون منهم، في القرن السادس عشر، وبعثهم على الاشتغال فيها ما ثار في القرن السابق من مناقشات وآراء أدبية، أعني إيجاد وظيفة خاصة بالإنتاج الفني، مختلفة عن مجرد العقل، قادرة بوجه الخصوص على إبداع الجمال، سموها «بالموهبة»، وقرّبوها من الخيال؛ وكذلك إيجاد وظيفة خاصة بالحكم على الفن، ليست بالعقل الذي يعقل، سموها الحكم أو «الذوق»، وقرّبوها من «العاطفة» تارة، ومن التمييز أو من حدس «لمجهول» تارة أخرى. إنه في الوقت نفسه، كان ديكارت وتلاميذه المباشرون، إذ يحاولون أن يردوا المعرفة الإنسانية إلى البداهة الرياضية، يجهلون أو ينبذون ما كان يبدو لهم طرائق مضطربة في التفكير والحكم، وكانوا، تمجيداً **للعقل**، يدوسون الخيال، ويضحون بالشعر في سبيل الرياضيات والميتافيزياء. ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن ديكارت كان رجعياً بالنسبة إلى القائلين بالموهبة والذوق والعاطفة، أو أن هؤلاء كانوا رجعيين بالنسبة إلى ديكارت، لأن المسألتين مختلفتان، وتُظهران حقائق مختلفة: فأولئك وصلوا، بما يشبه التلمّس، إلى اكتشاف دور الشعر والفن في حياة الفكر، وهذا أقام، ولو في صورة عقلية، فلسفة كان من شأنها مع ذلك أن خدمت اكتشافات أولئك، إذ خلصتها من عدم اليقين والاستقرار. وهذا صحيح جداً، حتى أن بعضهم وصل، بتأثير ديكارت، إلى كتابة مؤلفات تحاول أن ترد

الفنون إلى مبدأ وحيد (باتو)، أو أن تعرِّف الجمال بمختلف صوره، وشتى أنواع تجليه (أندره، كروزا). ولكن بالنظريات الكارتزية إنما تأثر كذلك ليبنتس الذي جمع في فكرته (وتلك، من هذه الناحية، كانت المسألة الجديدة التي طرحها على نفسه) بين حقائق البلاغيين في القرن السادس عشر، وبين حقيقة ديكارت، فخصص في نظرية المعرفة مكاناً للأفكار الغامضة والواضحة التي تسبق الأفكار المتميزة، ومكاناً للشعر الذي يسبق الفلسفة. حتى إذا جاء تلاميذه كونوا من هذه الحقائق مجموعة من المذاهب وعلماً خاصاً اسموه الأسططيقا أو فلسفة الفن. وكانت مسألة حسنة الوضع حسنة الحل، رغم أن الاختلاف الكمي الصرف بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية لم يقنع به أولئك الذين ظهروا بعد ذلك بقليل، فتساءلوا، استمراراً في توسيع فلسفة الفن التي رسمت خطوطها الأولية وفي ربط نظرية العبقرية والذوق بها: هل صحيح أن المعرفة الحدسية ليست إلا معرفة عقلية «غامضة» وانتهوا من ذلك شيئاً فشيئاً إلى قلب المفهوم الكمي النفسي إلى مفهوم تأملي يحفظ للخيال استقلاله.

ومن طائفة أخرى من الدراسات، من دراسات النحو والمنطق الصوري، كان يخرج، في نفس الوقت تقريباً، علم النحو أو «النحو الفلسفي» الذي تناول الطريقة اللاعقلية أي الخيالية التي اتبعت في بناء علم اللغة وعلوم النحو التجريبية لغايات تعليمية، فجعلها عقلية وأمكن لذلك أن يبدو متجهاً إلى ارتكاب خطأ جسيم، لكنه بفضل محاولته فهم اللغة في قانونها الذاتي الداخلي، مهما تكن الطريقة التي اتّبعها في هذه المحاولة، قد خلق في الواقع فلسفة اللغة، وبقيت هذه الفلسفة واتّسعت، وتخلّصت شيئاً فشيئاً من أخطاء النحو المنطقي. وحتى العلماء الذين أوجدوا النحو المنطقي لم يلبثوا أن

تساءلوا هل يمكن أن تعد الصور الخيالية، أي ما يسمى الاستعارات والمجازات، زخرفات وتزيينات أو عناصر مضافة إلى الصورة المنطقية العارية، ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنها ليست بـ«الزخرفات»، وإنما هي «صور تلقائية من صور التعبير» (دي مارزي). ومع أنه لم ينتبه أحد، على وجه العموم، لا في هذه اللحظة ولا بعدها بكثير، إلى العلاقة الوثيقة بل الوحدة بين مسائل فلسفة اللغة الحديثة وبين مسائل فلسفة الفن الجديدة، فقد استشفّ فيكو هذه العلاقة، حتى لقد أخذ يبحث عن أصول اللغات في أصول الشعر نفسها. هذا إلى أن وضع فيكو فوق كافة فلاسفة الفن في عصره وفي القرن الثامن عشر كله، إن أمكن أن تبرره عظمة المذاهب ومخططات المذاهب التي استبق بها المستقبل البعيد، يجب أن يعدّ من ناحية أخرى غير صحيح. فإن فيكو قد تعمق، كأي مفكر آخر غيره، بعض المسائل بل كثيراً من المسائل، إلا أن هناك مسائل أخرى لم يعن بها، وكانت مع ذلك موجودة في عصره، باعثة على كثير من الجدل والنقاش. لقد عني خاصة بتوكيد أصالة الخيال ضد إنكارات الكارتزيين الغافون، وعدّ هذا الخيال أول صورة للمعرفة، في التطور الأبدي الذي يمرّ به الفكر، وفي المراحل الاجتماعية وتاريخ المجتمعات الإنسانية. إلا أن المسألة الفنية الكبرى الشهيرة في القرن الثامن عشر كانت تتناول قيمة الذوق: هل هو مطلق أو نسبي. وكانت تنطوي ولا شك (لأن كل قضية فلسفية تنطوي على سائر القضايا الأخرى) على مسألة طبيعة الفن، أي هل الفن مرتبط بلذات الفرد العملية أو بالصور العقلية للحقيقة، إلا أنها كانت تُطرح وتصاغ وفقاً للشكوك التي تنشأ عادة من الاختلافات والتناقضات بين الأحكام المتصلة بالفن والجمال. وكانت هذه المسألة هي التي احتدم فيها

الجدال على أوسع نطاق، كما تبيّن ذلك من وفرة ما كتب حولها. بيد أنها لم تكن المسألة الوحيدة ولا شك. ويكفي هنا أن نذكر مسألتين اثنتين: أولاهما المتصلة بقيمة مذهب «الأنواع الفنية» و«القواعد»، وقد درست هذه المسألة كثيراً في إيطاليا في عصر النهضة، وفي فرنسا بعد ذلك، والثانية هي المسألة المتعلقة «بالحدود» أي بخصائص مختلف الفنون.

أما في ما يتصل بالمسألة الأولى فقد رأينا أناساً يذهبون إلى القول بالحرية القصوى، ورأيناهم يحتجون احتجاجاً صارخاً على مفهوم الأنواع الذي قال به كاتب عقلي دعي، هو غرافينا. وإنما نذكر ذلك حتى نردد مرة أخرى أن من الواجب دائماً، حتى نفهم التاريخ، أن نلاحظ الصفة الخاصة للمسائل والأفكار، متنكبين سبيل التطرف الذي يدفع إلى التبسيط والتوحيد وإيجاد الانسجام حيث لا انسجام. وأما في ما يتعلق بالمسألة الثانية فمن الممكن أن يقال، كما قيل بصدد النحو الفلسفي، إن المذهب الذي خرج منها، أعني مذهب ليسنغ، ما دام يحدد لكل فن من الفنون طائفة خاصة من الأشياء أو من المفاهيم (الأفعال للشعر، والأجسام للنحت، إلخ)، فهو يضيف إلى الأخطاء القديمة أخطاء جديدة، بل إنه ليعدّ تقهقراً بالنسبة إلى التعريف القديم: كل صورة فهي شعر. على أن ليسنغ الذي لم يحل مسألة التحديد، السخيفة في ذاتها، أو حلّها حلاً خاطئاً، قد حلّ حلاً حسناً المسألة التي عني بها حقاً، حين برهن على أنه ما من فن (ولا من أثر فني كذلك) يمكن أن يُنقل إلى فن آخر، أو أن يكون هذا الآخر معادلاً للأول. وبذلك انتقل إلى أفق أعلى في دراسة وحدة التصورات الفنية واختلافها، وإن كان من غير الممكن أن نقول إنه بإنقاصه مفهوم الحدود الفنية إنقاصاً عظيماً، قد انتقل بالمسألة إلى

الوضع المعكوس والحل المناقض حيث لا تعدّ هذه الحدود إلا تصنيفاً مستمداً من الفيزياء، وبالتالي غريباً عن الفن. ومن الدراسات المتصلة بالفنون التصويرية خرج «**تاريخ**» فنلكمان، هذا الكتاب الذي خلق، كما يقولون عادة، التاريخ الحقيقي للفنون. وهذه عبارة تستحق أن تكون موضوع اعتراضات، أو تحفظات على أقل تقدير، ذلك أن فنكلمان قد أقام تاريخه وفقاً لمقياس مجرد مناقض للتاريخ، هو ما سماه «الجمال المثالي». فهو من هذه الناحية دون فيكو الذي ينوّع تاريخ الشعر بتنوّع الشروط الاجتماعية والاتجاهات الفكرية. على أن هذا لا يمنعنا، إذا نحن نظرنا إلى تواريخ الفنون التصويرية قبل فنكلمان، وكانت ترجمة لحياة الفنانين أو جمعاً لآثار قديمة، أقول هذا لا يمنعنا من القول إن فنكلمان قد تخيل تاريخاً للفنون داخلياً، وحاول أن يكتب هذا التاريخ، رغم أننا نجد في قلب هذا التاريخ الداخلي نوعاً خارجياً من التاريخ. وفي عصر فنكلمان، وفي بلده ألمانيا، كان يسير هامان وهردر سيراً عفوياً تلقائياً في الطريق التي سبق أن اجتازها الفيلسوف الإيطالي فيكو، وهما دون فيكو سعة تأمل وقوة تفكير، إلا أنه لا يمكن مع ذلك أن نهملهما إهمال النسخ المأخوذة عن الأصل، لأن المسائل التي عالجاها، مهما تكن شبيهة بالمسائل التي عالجها فيكو، ومهما تكن عرضية وجزئية بالنسبة إلى مسائل فيكو، فإنها مع ذلك جديدة، لأنها تغذت بمفاهيم وجدت بعد فيكو، ولأنها على وجه الخصوص، سليلة مسلّمات حضارة جرمانية مختلفة عن المسلّمات التي استعملها فيكو، والتي كادت تكون كلاسيكية إنسانية صرفاً. وفي هذه الأثناء كان غيرهما من المؤلفين، وقد أنعشوا بالمنبّه النفسي بعض التمييزات التي قررها البلاغيون القدماء، يعملون على توضيح وتحديد الصور الجليلة،

والصور الهزلية وما أشبه ذلك من صور الشعور، بالنسبة إلى الجمال وبالنسبة إلى الفن.

ويعدّ كانظ في آخر هذا القرن البؤرة التي التقت عندها أشعة التفكير الفني في القرن السابع عشر (وقد انعكست في كتابه **نقد الحكم** وفي ما تضمنه من أبحاث ومناقشات وشكوك) ولكنه يعد في الوقت نفسه نقطة البداية للتفكير الفني الذي يفوقه ويتجاوزه؛ ومن ثم نرى لِمَ يعترف مؤرخو فلسفة الفن لكانط، في هذا المجال أيضاً، بمكانة إمبراطورية أو نابوليونية، كرجل يتجه إليه «قرنان تسلح كل منهما للآخر» ينتظران منه القول الفصل. وهذه الصورة نصف الرمزية يمكن أن تستعمل، هي الأخرى؛ ولكن شريطة أن تؤول بتحفظ؛ فمما لا شك فيه أن كانط قد طرح كذلك مرة أخرى وبشكل قوي جداً السؤال الذي طرحه عصره. وهو السؤال المتصل بقيمة الذوق أهو نسبي أم مطلق؟ كما أنه طرح كذلك المسائل المتعلقة بالجمال المحض والجمال المعلق، وبالصورة الجليلة، والصورة الهزلية، كما طرح مسألة حدود الفن، ولكن مما لا شك فيه أيضاً أن الخاصة المميزة التي أسندها كانط إلى ما للجمال من سلطان، إن كانت قوية جداً، فهي سلبية نوعية كالصفة المميزة التي أسندها إلى القانون الأخلاقي الذي وضعه بمعزل عن كل نوع من أنواع الأخلاق المادية والنفعية، كما أننا لا نلاحظ عند كانط، المناقض للفلسفة التاريخية الجدلية، تلك الطرائق التاريخية الجدلية في النظر إلى الشعر واللغة. فمن هذه الناحية يجب أن نقول إن فلسفة الفن الألمانية التي أعقبت كانط، من شيلر إلى هيغل إلى أقل فلاسفة الفن شأناً إلى التابعين، مثل شوبنهور، أقول إن فلسفة الفن هذه لا تتبع خطى كانط، بل خطى هردر، وخطى ليبنتس وباومغارتن كذلك (وخطى فيكو مثالياً).

على أننا نلاحظ في هذه الفلسفة أن المسألة المتصلة بدور الفن في حياة الفكر تتحد بالمسألة المتصلة بتعيين العضو الفعلي الذي ندرك به المطلق. لذلك نرى الفن تارة يختلط بالفلسفة، وتارة يرتد إلى صورة دنيا من الفلسفة أعني إلى فكر أسطوري، وتارة يصطنع نوعاً عالياً من الفلسفة. وهكذا نرى وحدة الفعل الفني، وقد أفسدها هذا العنصر الغريب، تنقسم إلى قسمين، مضمون وصورة؛ وتراهم يأخذون بمذاهب البلاغة والأنواع الأدبية والتقسيمات الفنية والجمال الطبيعي والحواس الفنية إلى ما هنالك من المذاهب التجريبية؛ وأسوأ من ذلك أنهم يجعلونها عقلية، ويستخرجونها استخراج الحقائق الفلسفية. ولهذا السبب نفسه نرى أن فلاسفة الفن هؤلاء لم يتعمقوا إدراك الصلة بين الشعر وبين التعبير المجرد واللغة العيانية، بل لقد غابت عنهم هذه الصلة تماماً. وكانت فلسفة اللغة، من جهتها، لاشتغالها في مناقشات حول أصول اللغة أو حول علاقات الكلام بالفكر المنطقي وما أشبه ذلك من مسائل، عاجزة عن معالجة مسائل فلسفة الفن نفسها. وعلى الجملة، رغم وفرة الأفكار والملاحظات المتصلة بشؤون الفن (مما التقط هؤلاء الفلاسفة قسماً منه من النقد الرومانطيقي والأدب الرومانطيقي المعاصرين وأوجدوا القسم الآخر كنقاد رومانطيقيين، هم أنفسهم)، أقول رغم هذا فإن المسألة الأساسية كانت عندهم أدنى إلى منطق الفلسفة منها إلى فلسفة الفن، وكانت جهودهم متجهة إلى التوفيق بين النزعة الذاتية الحديثة وبين الميتافيزيائية القديمة واللاهوت القديم. وهكذا رأينا الفن، مع مسائله الجزئية، يدخل في أبحاثهم كدخول النحو والبلاغة في موسوعات القرون الوسطى ومذاهب السكولائيين، أي دخولاً إضافياً، هذا إن لم يجتث اجتثاثاً من المخططات المذهبية المبيتة. على أن من

الواجب أن نقول، من ناحية أخرى، إن المسألة التي كانت تشغلهم كانت تدفع بالفلسفة إلى أمام، فتدفع معها فلسفة الفن. ذلك أنهم، على انحباسهم في قوقعتهم الميتافيزيائية، كانوا يعملون على إقامة مذهب روحي مطلق؛ وكانوا من حين إلى حين يحطمون هذه القوقعة، ولا سيما بارتباطهم بالفكر التاريخي، وفقاً للمظاهر الجديدة التي اصطنعها عصرهم في شؤون السياسة والأخلاق، وبفهمهم للفن والفلسفة وسائر صور الحياة على أنها واقعية في التاريخ فحسب.

وحتى في النزعة الوضعية والنزعة النفسية اللتين أعقبتا هذه المثالية الميتافيزيائية، واللتين بدا أنهما تخنقان وتطفئان كل فكرة عن الفن، على اعتبار أن هذه الفكرة لا يمكن أن يكون لها وليس لها في الواقع مكانة في النزعة الطبيعية الجديدة وفي اللاهوت الطبيعي الجديد، أقول في هاتين النزعتين الوضعية والنفسية يجب أن نرى شيئاً من التقدم لفلسفة الفن يجب ألا يهمل، رغم أنه غير مباشر. فإن النزعة الطبيعية الجديدة ليست هي النزعة الطبيعية القديمة. وبمجرد أنها تتعارض مع المثالية الجديدة، فهي تنطوي على مهاجمة (قاسية غالباً ولكنها مشروعة ومفيدة) لما تبقى في هذه المثالية من رواسب الميتافيزياء واللاهوت. وبمساهمتها في تبديد هذه البقايا من الجو، ورفضها أن «تُستنتج» فلسفة الفن استنتاجاً، وجنوحها إلى نصح فلسفة الفن باتباع المنهج الفيزيولوجي الفيزيائي، كانت مثلاً سيئاً في ما تجنح إلى تقريره، ولكنها كانت مثلاً حسناً في ما تجنح إلى إنكاره.

وهناك أخيراً، عدا المذاهب الفلسفية (ولو تحت تأثير هذه المذاهب ولا سيما المثالية والرومانطيقية) هناك النقد الأدبي والفني (دي سانكتيس في إيطاليا، وفلوبير بل وبودلير في فرنسا، إلخ) الذي

كان، في عمله لمهمته الخاصة، يخلق شعوراً فنياً قوياً يكره تجريدات الميتافيزيائيين وجفوة الوضعيين، على السواء ولنفس السبب. كما كان يقرر ويكرر عدداً كبيراً من الحقائق الأساسية في ما يتعلق «بالشكل» الفني، حقائق تمليها دراسة الفن مباشرة، وممارسة الفن بالفعل، مما كان عاملاً على الإشعار بالحاجة الجديدة إلى توسيع البحث، وانتهاج نظام جديد.

لا شك أن هذه الإشارات السريعة لا تؤلف مخططاً لتاريخ فلسفة الفن، وإنما تتجه، كما قيل، إلى بيان تنوّع المسائل التي يطرحها هذا التاريخ، واستحالة عرضه (اللهم إلا أن يراد تشويهها أو إفقارها)، كأنه تاريخ مسألة «وحيدة». ولنلاحظ كذلك أنه على قدر ما كانت المسائل التي عالجها الباحثون متنوّعة، ستكون الرواية التاريخية نفسها متنوّعة ومختلفة باختلاف الناحية التي تعني ذهن المؤرخ، فتشمل مسألة واحدة من هذه المسائل، أو بعضها، أو كثيراً منها أو كثيراً جداً منها. لكنها لن تستنفدها جميعاً، فتارة تضع في الصف الأول من هذه المسائل أو هذه الطوائف من المسائل إحداها، وتارة تضع أخرى، مبيّنة في كل مرة أن هذه المسألة هي المسألة الأساسية، بدون أن يمكن أبداً تبرير أسبقيّتها المطلقة. حقاً إنه ليس من المحظور في العرض التاريخي أن نجمع المسائل المتقاربة، فنطرحها على أنها مسألة «واحدة» «يشترك فيها عدة مؤلفين» (حتى لقد انتهجنا هذه الطريقة في هذه الإشارات الموجزة التي قدّمناها، ولا سيما لأنها موجزة). ولكن يجب ألا يغرب عن بالنا أن المسألة التي تسمى نفس المسألة الأخرى تختلف عنها «اختلافاً طفيفاً»، كما يقولون، ولكن هذا «الاختلاف الطفيف» ينطوي في الواقع على إمكان تحديد المسألة تحديداً مختلفاً باختلاف المفكّرين، وتكون

المسألة الواحدة إذاً عدداً من المسائل المتنوّعة. وليس من المحظور كذلك، نظراً لتنوّع المسائل بتنوّع الأزمان، أن نقسم التاريخ الذي نرويه إلى عصور، ولكن يجب ألا يغرب عن بالنا في هذه الحالة أيضاً أن هذه العصور تقريبية، سواء في حدودها وفي مضمونها المركزي، فرُبّ مسألة تبدأ في عصر، ثم تعلّق عصراً أو عصرين، لتستأنف بعد ذلك: وفي الإشارات التي قدّمناها ما يصلح أمثلة على ذلك. وقد تخيّلت تقسيم تاريخ فلسفة الفن إلى عصور، أو قل قسّمته أولاً إلى قسمين، قسم **سابق على التاريخ**، وهو يشمل الألفي سنة أو يزيد التي سبقت النقد وسبقت فلسفة القرن السابع عشر، وقسم آخر هو **التاريخ**، وهو يبدأ بالقرن السابع عشر ويستمر حتى أيامنا هذه، ثم قسّمت هذا التاريخ تقسيماً أدق إلى أربعة عصور: الأول عصر **فلسفة الفن السابقة على كانط**، حين كان الموضوع الرئيسي هو البحث عن «المَلَكَة» الفنية، وعن مكانتها بين سائر «الملكات» الفكرية. والثاني عصر **فلسفة الفن الكانطية واللاحقة لكانط**، وهو يتميز بتخاذل المثالية الميتافيزيائية، وفيه تخلصت الملكات الفكرية من صفتها المجردة، ولم تعد تنضد بعضها فوق بعض، بل أصبحت تفهم على أنها تاريخ مثالي للفكر، وأخذ الفن مكانه في هذا المجرى المثالي الذي كان لا يزال مع ذلك أشبه بملحمة دينية الفن فيها أسطورة أكثر من فنية تارة وأقل من فنية تارة أخرى - والعصر الثالث هو عصر **الوضعية والنزعة النفسية**، وهو يكاد يمتد إلى نهاية القرن التاسع عشر، وفيه بلغ الأمر ببعضهم، كرد فعل على الميتافيزياء، إنْ نظروا إلى الفن نظرة طبيعية، ولكنهم، على أنهم لم يصلوا إلى نظرية في الفن، انتهوا إلى نتيجة حسنة، هي كره الميتافيزياء في الفن- . والعصر الرابع هو عصر **فلسفة الفن المعاصرة**، وهو عصر

تحرر من الميتافيزياء ومن النزعة الوضعية، ولا أقول من الفلسفة، فاستأنف دراسة مسائل الفن في صورة فلسفة للفكر الفني. وفي رأيي أن هذا العصر الأخير الذي يريد بعضهم أن يعدّه مغلقاً، لا يزال في بداياته، أو هو على أي حال لم يغلق بعد، لأن العصر يعدّ مغلقاً حين يكون قد أوجد من المسائل الجديدة والحلول الجديدة ما ينبغي معه أن ينفتح عصر جديد. ولا أرى من هذا العصر الجديد الذي يتهيأ أي جانب من جوانبه، فلا يزال النزاع قائماً بين نظرية الحدس الخالص، أو الحدس الغنائي من جهة، وبين طائفة كبيرة من المفاهيم السابقة، لا المفاهيم النفسية والطبيعية التي كادت تنقرض فحسب، بل وتلك المفاهيم الميتافيزيائية التي تنعم بقوة أعظم وثبات أكبر، ولها على الفكر الإنساني سلطان عظيم.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه العصور الأربعة هي بذلك عصور تاريخ الفلسفة الحديثة، في كل وجه من وجوهها الخاصة، كما يسلم بذلك كافة الناس بسهولة في ما يتصل بالعصر الأول والعصر الثالث، وبشيء من التردد في ما يتصل بالعصرين الثاني والرابع، فقلّ من الناس من أدركوا أن ما وصل إلى التكون بعد محاولات يقينية موفَّقة منطقية إلى حدّ ما في الفكر الأوروبي خلال العقود الأخيرة، إنما هو **فكرة فلسفة جديدة،** اعتبرت خطأ مثالية جديدة، أو كانطية جديدة، أو فيختية جديدة، أو هيغيلية جديدة، وهي في حقيقتها فلسفة ضد المذهب الوضعي وضد الميتافيزياء على حد سواء. وهي هي الفلسفة التي حاولت مؤخراً أن أعرفها، حين تتخذ الصورة الحبيبة إلي بوجه خاص بأنها "Le moment méthodologique de la storiographie"

ولكننا إذا تابعنا هذه الاعتبارات تجاوزنا الغاية المطلوبة من هذا العرض، وهي أن نبيّن كيف تتساير وتتطابق فلسفة الفن والفلسفة،

وتاريخ فلسفة الفن وتاريخ الفلسفة. ولقد سلم بهذا التساير والتطابق بعض مؤرخي الفلسفة الذين يدرسون دور سائر الفلسفة بالنسبة إلى مسألة فلسفة الفن، أو بعض مؤرخي النواحي الفلسفية الأخرى الذي يدرسون دور فلسفة الفن بالنسبة إلى تطور المنطق أو فلسفة الفن، وهكذا دواليك. إلا أن «التأثير المتبادل» الذي يعترف به هؤلاء المؤرّخون ويكتبون فيه ليس هو الآخر إلا «كناية» عن **وحدة** فلسفة الفن والفلسفة. فإذا تركنا لغة الكناية، كان يحسن أن نقول إن كل مسألة منطقية أو أخلاقية أو أي مسألة أخرى، إنما هي في الوقت نفسه مسألة فنية، وبالعكس؛ بل إنه يجب، حتى نستكمل تمام الدقة في التعبير، ألا نضيف كلمة «وبالعكس»، لأننا قد عبّرنا، بالقضية الأولى، عن كلا القضيتين، دفعة واحدة.



طابع الكلية في التعبير الفني

كثيراً ما لوحظ أن التصور الفني، حتى في صورته الفردية الواضحة، يشمل في نفسه الوجود، ويمثّل بذاته العالم. حتى أن ذلك هو المعيار الذي يلجأ إليه عادة لتمييز الفن العميق عن الفن السطحي، الفن القوي المتماسك عن الفن الرخو المنحلّ، الفن الكامل عن الفن الناقص من بعض الوجوه. إلا أن النظرية التي كانت تعمد إليها فلسفة الفن القديمة لتفسير طابع الكلية هذا لم تكن بالنظرية الموفّقة. فقد كانت، على ما تعلمون، تقرب الفن من الدين والفلسفة، وتعتقد بأنه يشترك مع الدين والفلسفة في الإيمان بمعرفة الحقيقة العليا، ويزاحمهما في تحقيق هذا الإيمان، فتارة تعدّه ممهداً ووقتياً إذا قيس بالدين والفلسفة اللذين يحتلان المنزلة العُليا النهائية، وتارة تعدّه هو نفسه منزلة عُليا نهائية. وتخطئ هذه النظرية من ناحيتين، أولاً لأنها تتصور عملية المعرفة تصوراً مبسّطاً، فتارة تتصورها حدسية محضة، وتارة منطقية محضة، وتارة صوفية محضة، بدون أن تدرك فيها شيئاً من الاختلاف والتعارض، وثانياً لأنها تتصور المعرفة اكتشافاً لحقيقة ساكنة وبالتالي متعالية. وهكذا يدركون الطابع الكوني أو طابع الكلية في التصور الفني، لكنهم في الوقت

نفسه يجهلون من الفن العنصر الأصيل في الفن، ويجرّدون الخصب الروحي عامة من كل قوة.

وتحاشياً للخطأ الثاني، ومجاراة للفكر الحديث التي يتجه باندفاعة داخلية لا تُقاوَم نحو فكرة المحايثة والروحية المطلقة، نظر بعضهم إلى الفن، لا على أنه تعقُّل لمفهوم ساكن، بل تكون دائم لحكم، أو قل لمفهوم هو في الوقت نفسه حكم على عام. ولن يكون الفن إذاً إلا تصوراً بسيطاً، تصوراً هو في الوقت نفسه حكم، وبنفاذه إلى الأشياء في ضوء الكلي يحدد لها قيمتها ومكانتها في الوقت نفسه، إلا أن هذه النظرية تصطدم بصعوبة وحيدة، هي من القوة بحيث لا تخرج منها النظرية إلا أنقاضاً محطمة. إن التصور الذي يحكم لا يظل فناً. فإنما هو حكم تاريخي، أي تاريخ - إلا أن يصروا على اعتبار التاريخ مجرد سرد للوقائع (كما كان الناس يعتقدون بذلك في السابق، وكما لا يزال كثير منهم يأخذ بهذا الرأي) - وعندئذ يكون الحكم أو التصور داخلاً في نطاق الفلسفة أو في ما يسمونه «فلسفة التاريخ». ولن يكون فناً أبداً. وبالجملة، فإننا بالنظرية التي تتصور الفن على أنه حكم نتحاشى - ولا شك - مذمة السكون والتعالي، ولكنا لا نتحاشى مذمة النزعة التبسيطية التي تتخذ في هذه النظرية صورة نزعة منطقية صرفة، وتنكر في الفن العنصر الذي يجعله فناً.

إن الفن حدس محض أو تعبير محض، ليس حدساً عقلياً كما زعم شيلنغ، ولا هو حدس منطقي كما يرى هيغل، ولا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي. إنه حدس مجرد انطلاقاً من المفهوم ومن الحكم، إنه صورة المعرفة في فجرها، إنه هذه الصورة الأولى التي لا نستطيع بدونها أن نفهم الصورة التالية المعقّدة. ولكي نفهم طابع الكلية الذي يلاحظ فيه، لم يكن بنا حاجة قط إلى أن

نمضي خارج مبدأ الحدس المحض، ولا أن ندخل عليه بعض التعديلات ولا أن نضيف إليه بعض الإضافات الانتقائية (وهذا شر الشرور) بل كفانا أن نلتزم حدود هذا المبدأ بدقة، ونراعيه كل المراعاة، وأن نتعمق الطابع المذكور في هذه الحدود، مستخرجين ما يحتويه من كنوز لا تنضب.

وقد أُتيح لنا مرة أخرى، رداً على أولئك الذين يزعمون أن الفن ليس حدساً بل عاطفة، أو أنه ليس حدساً فحسب بل عاطفة أيضاً، ويرون أن الحدس المحض شيء بارد لا حرارة فيه، أتيح لنا عندئذ أن نبيّن أن الحدس المحض، لكونه غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطق، يفيض بالعاطفة والانفعال، وإنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية، أي أن ثمة حرارة متأججة تحت هذه البرودة الظاهرية، وأن كل خلق فني حقيقي هو حدس محض، شريطة أن يكون غنائية محضة. وحين أُتيح لنا أن نرى باحثين محدثين يصلون أخيراً، بالحيل المتعبة والطرق الملتوية، إلى القول بأن الفن حدس وعاطفة، قلنا إنهم لا يأتون بجديد، بل يرددون شيئاً سمعناه عدداً لا يحصى من المرات على لسان الفنانين والنقّاد في ما يرددون من أقوال وتعريفات، وإنهم بهذه «الواو» العطفية (و)، يتنكبون سبيل العمل العلمي الحقيقي، ثم لا يصلون، في ما يتصل بفلسفة الفن، إلى إدراك وحدة المبدأ التعليلي، ذلك أن العنصرين حين نقررهما على هذا النحو يبدوان مجتمعين أحدهما إلى الآخر، أو ملتصقين على أكثر تقدير، في حين ينبغي أن نجد كلاً منهما في الآخر، وأن يكون الأول عين الثاني.

أما في ما يتصل بهذا الطابع الكلي الكوني الذي يتصف به التصور الفني، والذي يعترفون به حقاً (ربما لم يكن بين الباحثين من أوضحه

كما أوضحه ولهلم فون هومبولدت في رسالته عن (Hermann und Dorothea) فإنك لتجد البرهان على المبدأ نفسه، إذا أنت أنعمت النظر في هذا المبدأ. إذ ما هي العاطفة أو الحالة النفسية؟ هل هناك شيء يمكن أن ينفصل عن الكلي ويتطور بذاته؟ هل للجزء والكل، للفرد والعالم، للنهاية واللانهاية، من وجود لأحدهما مستقل عن وجود الآخر وخارج عنه؟ إن كل فصل أو عزل لأحد الحدّين عن الحد الآخر لهو عمل من أعمال التجريد الذي بفضله لا يكون هناك إلا الفردية المجرّدة، والنهاية المجرّدة، والوحدة المجردة، واللانهاية المجردة. لكن الحدس المحض أو التصور الفني ينفر من هذا التجريد بكل كيانه. بل إنه لا ينفر منه قط، لأنه يجهله كل الجهل، لا لشيء إلا لأنه أداة لمعرفة سميناها فجرية. إن الخاص لينبض في الحدس بحياة المجموع، وإن المجموع ليسري في حياة الخاص. إن كل تصور فني محض هو في الوقت نفسه هو والكون، هو الكون في هذه الصورة الفردية، هو هذه الصورة الفردية الشبيهة بالكون. كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر، وكل صورة من الصور التي يبدعها خياله، تنطوي على المصير الإنساني كله، وتضم كل الآمال والأوهام والآلام والأفراح والأمجاد الإنسانية، تحوي قصة الواقع، في صيرورته، في نموّه الدائم، وهو يخرج من جوهر ذاته، عذاباً وسعادة.

لهذا السبب كنا لا نستطيع أن نتخيل بصورة ذاتية أن يكون التصور الفني مقرراً للخاص المحض، للفردي الصرف، للمنتهى في حدوده. وحين يبدو كذلك - وهذا يحصل بمعنى من المعاني - فإن التصور لا يكون فنياً، أو لا يكون فنياً تماماً. حين نحاول أن ننتقل من العاطفة المباشرة إلى تأمّل العاطفة وإدخالها في الفن، حين نحاول الانتقال من الحالة الانفعالية إلى الحالية التأملية، أي من

الرغبة والصبوة والإرادة إلى فعل المعرفة معرفة فنية، فإننا بدلاً من الوصول إلى غاية المطاف، نقف في منتصف الطريق، فلا نحن في الظلام ولا نحن في النور، وإنما نحن في حالة من الارتباك الفني نخرج منها بفعل إرادي حر، واعٍ إلى حدّ ما. فمن الفنانين من لا يستعملون الفن من حيث هو وسيلة لتأمل انفعالهم وإبرازه إلى النور فحسب، بل من حيث هو هذا الانفعال نفسه كذلك، أي وسيلة للبوح والإفضاء. فهؤلاء يدعون صرخات رغباتهم وآلامهم واضطراباتهم النفسية تنفذ إلى التصور الذي أنشأوه، فتسبغ عليه بهذه الشائبة مظهراً فردياً نهائياً ضيّقاً. وهذه الخصائص لا هي من العاطفة - الفردية الخاصة معاً في كل صورة أو في كل فعل من الواقع - ولا هي من الحدس - الفردي العام معاً - وإنما هي من العاطفة التي لم تعد عاطفة فحسب، ومن التصور الذي لم يصبح بعد حدساً محضاً. ومن ثم لوحظ كثيراً أن الفنانين العاديين يمدوننا بدقائق عن حياتهم الخاصة وحياة المجتمع في زمانهم أكثر من عظماء الفنانين الذين يتجاوزون حدود عصرهم ومجتمعهم وأنفسهم من حيث هم يشاركون في الحياة الواقعية. ومن ثم كذلك ينشأ هذا النوع من الضيق الذي تحدثه فينا آثار تفيض ولا شك بالعاطفة لكنها خالية من النهوض بالعاطفة إلى الصورة الحدسية المحضة التي هي أخص خصائص الفن.

ولهذا السبب إنما نصحت في كتابي «فلسفن الفن» ألا نخلط بين **التعبير** الذي وحّدته بالحدس وجعلته مبدأ الفن، أعني التعبير **الفني**، وبين التعبير **العملي** الذي يسمونه تعبيراً وما هو في الواقع إلا الرغبة والصبوة والإرادة والفعل نفسه، في تلقائيتها، والذي يصبح بعد ذلك مفهوماً من مفاهيم المنطق الطبيعي، أعني علامة لحالة نفسية واقعية معيّنة، كما يمكن أن نلاحظ ذلك، مثلاً، في الأبحاث الدورانية بصدد

التعبير عن العواطف عند الإنسان وعند الحيوانات. وقد دلّلت على هذا الفرق بمقارنة الإنسان الواقع في حالة الغضب فيظهره ويستنفده، وبين الفنان أو الممثل الذي يمثل الغضب، ويظل سيد هذه العاصفة الانفعالية، ناشراً فوقها قوس قزح التعبير الفني. إن السورة الفنية مختلفة اختلافاً عميقاً جداً عن السورة العملية. ألا تتذكرون ذلك المشهد الفظيع في رواية إدمون دي غونكور، حيث يحدثنا الكاتب عن ممثلة واقفة إلى جانب سرير زوجها وهو يحتضر، ومنساقة بعبقريتها إلى تمثيل أعراض الاحتضار الذي تلاحظه في زوجها تمثيلاً فنياً!...

فإن تصبّ المضمون العاطفي في صورة فنية، فمعنى هذا كذلك أنك أضفيت عليه طابع الكلية، ونفثت فيه نفحة كونية؛ وبهذا المعنى فليست العمومية والصورة الفنية شيئين اثنين بل شيء واحد. إن الوزن والبحر والقافية والاستعارة وتوافق الألوان، وتناغم الأصوات، كل هذه الوسائل التي يخطئ البلاغيون في دراستها دراسة مجردة، وجعلها بذلك خارجية عرضية زائفة، إنما هي جميعاً مرادفات للصورة الفنية التي، إذ تفرّد، تدخل الفردية على انسجام في العمومية، أي في الوقت نفسه تعمم. ومن جهة أخرى، نستطيع، على هذا الأساس، أن نعد النظريات التي بدأت تنبت في فجر فلسفة الفن الحديثة، بعد أن عرف الأقدمون تباشيرها في آراء أرسطو، والتي تقول بتنزه الفن عن الفائدة بتعبير كانط، أعني الفائدة العملية، نستطيع أن نعدّ هذه النظريات ضروباً من محاربة الاتجاه إلى إدخال العاطفة المباشرة في الفن أو تركها تعيش فيه - وهي غذاء لا تتمثله العضوية بل ينقلب إلى سم - لا أن نعدّها تقريراً لعدم الاهتمام بمضمون الفن ولا محاولة لرد الفن إلى مجرد لعب وعبث. فما على هذا النحو كان مفهوم الفن لدى شيلر، وإن أدخل لفظة «اللعب» في

المناقشات الفنية، وإنما أصبح كذلك بعدئذ في ما يسمونه «سخرية» المدرسة الرومانطيقية الألمانية المتطرفة، هذه السخرية التي كان يمجّدها شليجل ويعدها نوعاً من «الخفة والرشاقة»، والتي كان يعدها لودفيج تيك موهبة شعرية، فما يستسلم الشاعر لموضوعه بكل نفسه، بل يظل يحلّق فوقه، والتي أدت إلى الفن التهريجي، أو وضعت هذا الفن التهريجي الفظ في قمة العالم الفني الواسع، وعدته المثل الأعلى الوحيد، الذي استهوى هايني اليافع، ثم وصفه بعد ذلك بقوله:

Wahnsinn der sich Kluggebärdet!
Weisheit, Welche überschnappt!
Sterbeseufzer, Welche plötzlich
Sich Verwandeln inGelächter

جنون يظهر بمظهر الحكمة!
وحكمة تصبح جنوناً!
وآهات حزينة تنقلب فجأة،
إلى قهقهات!...

وكانت هذه السخرية مثالاً بارزاً على استيلاء فردية الشاعر العملية على الرؤيا الفنية الخالصة، كما يلاحظ ذلك في ما يسمى «الفن الاختلاطي»، فحق لهيغل أن يقول بأن الفن تحلل، وبأنه مشرف على الموت في العالم الحديث. وإذا أردنا أن نعزز البرهان على أن الفن متحرر من الاهتمام العملي، نستطيع أن نقول إن الفن لا يزيل كل الاهتمامات بل يدخلها جميعاً جملة واحدة في التصور. فعلى هذا النحو فحسب يصبح التصور الفردي، بخروجه من الفردي واكتسابه قيمة كلية، فردياً بصورة عيانية.

إن ما يرون أنه لا يتفق مع مبدأ الحدس الخالص ليس هو العمومية بل القيمة العقلية الإنسانية التي ينسبونها إلى العمومية الفنية، في صورة رمز بمعنى Allégorie أو رمز بمعنى Symbole، في صورة ظهور للإله المستتر، هذه الصورة الدينية، أو في صورة الحكم الذي إذ يميز بين الموضوع والمحمول ويجمع بينهما، يقطع سحر الفن، ويحل الواقعية محل مثاليته، أي يحل الحكم الإدراكي ووجهة النظر التاريخية محل المبدعات الخيالية الخالصة. ولعمري إن هذه القيمة متنافية مع مبدأ الفن الخالص، لا لأنها مناقضة للغاية الفعلية للفن فحسب، بل كذلك لأن مثل هذه الحيلة النظرية اليائسة ستكون زائدة لا لزوم لها وستربك بثقلها العقيم مذهب الحدس الخالص الذي يرى في التصور الفني عمومية حدسية بصورة تامة، مختلفة من وجهة النظر الشكلية عن العمومية المستخدمة كمقولة لحكم، على أي نحو فُهِمت هذه العمومية أو استعُمِلت.

إلا أن الذين يلجأون إلى مثل هذه الحِيَل، إنما تدفعهم إلى ذلك، أيضاً وقبل كل شيء، دوافع أخلاقية. فتارة تقلقهم بعض مظاهر الفن الزائف - وهم هنا على حق - وتارة يخافون من بعض المظاهر الأخرى التي هي مظاهر فن حقيقي بريئة كل البراءة.

ويستحسن هنا أن أضيف إلى ما قلت إنه لا شيء غير الأخذ بمبدأ الحدس الخالص المجرد من كل أنواع الميول حتى الميول الأخلاقية بقادر على أن يمدهم أولاً بسلاح ماضٍ يستعملونه في هجماتهم المشروعة، ويطمئن ثانياً مخاوفهم التي لا داعي لها. أي بهذا المبدأ وحده نستطيع أن نستبعد لا أخلاقية الفن بالفعل، بدون أن نقع في حماقات المذهب الأخلاقي. أما بغير ذلك فلن نصل إلى غير ترديد صور مختلفة لحيثيات الحكم الذي نطقت به محكمة

باريس في القضية التي رفعت على مؤلف رواية مدام بوفاري: «حيث إن رسالة الأدب هي أن يزيّن الفكر ويصلحه بسموّه بالعقل وتهذيبه للأخلاق... وحيث إنه، حتى ينهض الأدب بهذه المهمة الطيبة الملقاة على عاتقه، يجب ألا يكون عفيفاً ومهذباً في صورته وتعبيره فحسب...». هذه الحيثيات التي يمكن أن يمهرها بإمضائه الصيدلي هومي نفسه أحد شخوص الرواية... ما أضعف إيمان هؤلاء الذين يرون أن الأخلاق بحاجة إلى تعهّد اصطناعي لتقف على قدميها أمام تيار شؤون الدنيا، وبخاصة إلى أن تدسّ في الفن على هذا النحو الاصطناعي. إذا كانت القوة الأخلاقية قوة كونية، وهي في الحق كذلك، إذا كانت سيدة العالم الذي هو عالم الحرية، فإنها تسود بقوتها الخاصة. وكلما كان الفن أخلص في تعبيره عن حركات الواقع كان أتم، وكلما كان أتم، كان أقوى على استخراج الأخلاق من الأشياء نفسها. وليس يضيرنا أن يقوم إنسان آخر يحاول الفن في سبيل إظهار عاطفة يضمرها من كره أو حسد. فإذا كان فناناً حقاً، فبفضل تصوّره نفسه، سينبت الحب على الكره، ويرده إلى العدل في الحكم على ظلمه نفسه. وليس يضيرنا أن يحاول آخر أن يهبط بالفن إلى درجة شريك له في شهوانيته وشبقه. فإن الوجدان الفني، إبان عمله، سيوحّد عناصر التشتت الداخلي الآتية من الشهوة، يروق موجة الشبق المضطربة، ويضع في فمه أغنية لا إرادية من الغم والحزن. وقد يود ثالث، في سبيل بعض الغايات العملية، أن يتوقف عند ناحية جزئية معيّنة، وأن يلوّن ناحية عرضية عابرة، وأن يقول كلمة ما. لكن منطق أثره الفني، أي ما يقتضيه الفن من تماسك وانسجام، سيضطره إلى رفع الطابع الخاص عن تلك الناحية الخاصة، وإلى إزالة هذا اللون عن

تلك الناحية العابرة، وإلى الاستغناء عن قول الكلمة التي أراد أن يقولها. ليس الوجدان الفني بحاجة إلى الوجدان الأخلاقي يستمد منه العفة. إنه ينطوي في ذاته على هذه العفة، التي هي الحياء الفني والرهافة الفنية، ويعرف متى يجب ألا يستعمل من صور التعبير غير الصمت. بل إن الفنان حين يتجاوز هذا الحياء فيخرج على الوجدان الفني ويدس في الفن ما لا تدعو إليه حاجة فنية أو يسوغه مسوغ فني، ولو كان من أنبل المسوغات وأشرفها، قد لا يكون قد أخطأ من الناحية الفنية فحسب، بل يكون قد أجرم من الناحية الأخلاقية كذلك، لأنه أخلّ بواجبه من حيث هو فنان. إن إدخال الأمور الشهوانية البذيئة في الفن ليس هو الحالة اللاأخلاقية الوحيدة، وليس هو دائماً أسوأ هذه الحالات بالفعل، ففي رأيي إن دس الفضيلة فيه على نحو أحمق هو أسوأ هذه الحالات، لأنه يجعل الفضيلة نفسها حمقاء.

والنشاط الفني، في مظهر المراقب والمنظّم لنفسه هو ما يسمى عادة الذوق. وأنتم تعلمون أن الذوق يرهف مع السنين، لدى الفنانين الحقيقيين وهواة الفن الحقيقيين، فلئن كان الفن الذي يعجبنا في أيام الشباب هو الفن المتأجج الفائض المضطرب الذي تكثر فيه التعبيرات العفوية الحية (الغرامية أو الثورية أو الوطنية أو الإنسانية أو المصطبغة بأي لون آخر من هذه الألوان)، فإننا ننتهي شيئاً فشيئاً إلى الشبع بل إلى القرف من هذه الحماسات الرخيصة، ويزداد سرورنا بالآثار الفنية (أو بأجزاء من هذه الآثار)، التي بلغت إلى نقاوة الصورة، أي إلى الجمال، الذي لا يتعب أبداً، ولا يشبع أبداً. فيصبح الفنان أقل رضا بما يعمل، ويصبح الناقد أقسى حكماً على ما يتذوّق، لكنه إذا أعجب بشيء كان إعجابه إعجاباً عميقاً وكانت حماسته عظيمة.

وما دمنا قد واجهنا هذا الموضوع فلنستمر في ذلك قائلين: إن فلسفة الفن، وشأنها في ذلك شأن كل علم، لا تعيش خارج الزمان، أعني خارج الظروف التاريخية، لذلك فهي، تبعاً للعصور، تتناول بالبحث المفصل هذه الطائفة أو تلك من المسائل المتصلة بموضوعها الخاص. ففي عصر النهضة، حين كان الشعر والفن في اتجاههما الجديد، يتمردان على وحشية القرون الوسطى، كانت فلسفة الفن تتناول بوجه خاص مسألة الانتظام والتناظر والتصميم واللغة والأسلوب، فأعادت نظام الشكل على غرار الأقدمين. وحين أصبح هذا النظام بعد قرون ثلاثة نوعاً من التحذلق، وأفقر العاطفة الفنية والخيال الفني، وأصبحت أوروبا كلها بفضل هذه الموجة العقلية مقفرة من الناحية الشعرية، وقامت عندئذ في وجه هذه الموجة النزعة الرومانطيقية التي بلغت من حماستها أن حاولت بعث القرون الوسطى، في ذلك الحين كانت فلسفة الفن ممتلئة بمسائل الخيال، والعبقرية، والحماسة، فحاربت الأنواع والقواعد، وقلبتها رأساً على عقب، ودرست قيمة الإلهام العفوي، والتحقيق التلقائي المباشر. والآن بعد قرن ونصف من الرومانطيقية، ألا يحسن بفلسفة الفن أن تعنى عناية خاصة بمذهب الطابع الكلي أو طابع الشمول في الحقيقة الفنية، وبما تقتضيه هذه الحقيقة من نقاوة وخلوص إزاء النزعات الجزئية والصور المباشرة من العاطفة والهوى؟ وإنا لنسمع هنا وهناك، في فرنسا وفي غيرها، أصواتاً تنادي «بالعودة إلى الكلاسيكية»، إلى قواعد بوالو وإلى الأدب في عهد لويس الأكبر. حقاً إن هذه الدعوات ضرب من العبث إلى حدّ ما. لأن هذه العودة مستحيلة، كما استحال على النهضة أن تعود إلى القديم، وكما استحال على الرومانطيقية أن تعود إلى القرون الوسطى، بل إني

لأرى أن معظم هؤلاء الدعاة إلى الكلاسيكية أكثر اضطراباً بالشعر العاطفي العنيف من خصومهم الذين يشهرون عليهم هذه الحرب، فهؤلاء، لكونهم أناساً بسطاء، يمكن أن يصحّحوا وأن يردوا إلى نموذج الفنان الكلاسيكي على نحو أتم من أولئك. ولكن، مهما يكن من أمر، فإن هذا المطلب إذا نظرنا إليه نظرة عامة وجدناه مشروعاً، لأن الظروف التاريخية الحاضرة تسوغه.

كثيراً ما لوحظ أن الأدب الحديث، أعني أدب السنين المائة والخمسين الماضية، أشبه باعتراف طويل بدأه فيلسوف جنيف بكتابه «الاعترافات». ويشير طابع الاعتراف هذا إلى وفرة ما في هذا الأدب من بواعث شخصية فردية عملية جعلته أشبه بترجمات ذاتية. وأسمي هذه الظاهرات جميعها باسم «البوح» أو «الإفضاء» للتمييز بينها وبين «التعبير». ويشير هذا الطابع كذلك إلى ضعف أو فقدان لما يسمى عادة باسم «الأسلوب». هذا يفسّر لنا، في ما أرى، ازدياد عدد الكاتبات من النساء في الأدب الألماني. فقد ذهب بعضهم في تفسير ذلك مذاهب شتى، فقال بورنسكي، وهو كاتب ألماني وصاحب كتاب في البوئيطيقيا، إن ذلك يرجع إلى أن المجتمع الحديث، لانشغاله في النضال اليومي والكفاح السياسي، عهد بالوظائف الشعرية إلى المرأة، كما كانت المجتمعات البدائية المحاربة في العصور الخوالي تسند إليهن وظائف الكهنوت وما أشبه ذلك. وعندي أن علة ذلك الحقيقية هي هذا الطابع الاعترافي الذي اصطبغ به الأدب الحديث. فبهذا الطابع إنما فتحت أبواب الأدب على مصراعيها أمام النساء، اللواتي يمتزن بالانفعال والنشاط، فإذا قرأن كتب الشعر لاحظنَ فيها ما ينطبق على مغامراتهن الشخصية وفواجعهن العاطفية، فلم يصعب عليهن أن يفرغن ما في قلوبهن،

بدون أن يعنين بالأسلوب (فالأسلوب كما قال بعضهم بحق «لا يأتي من امرأة»). فلئن أصبح للنساء إذاً نشاط ملحوظ في حقل الأدب فلأن الرجال قد تأنثوا بعض الشيء من الناحية الفنية. ومن علامات هذا التأنث قلة الحياء في عرض مبائسهم، وهذه الحمى من الصدق التي ما دامت حمى فليست صدقاً وإنما هي شيء من التصنّع الذي يوصل المرء بالسفاهة إلى اكتساب ثقة الناس، على نحو ما فعل روسو لأول مرة. وكثيراً ما قامت هنالك محاولات تريد أن تصلح الشكل والأسلوب وترد إلى الفن رباطة الجأش والكرامة والرصانة والجمال المحض، ولكن أصحابها كانوا أشبه بمن أصيبوا بأمراض خطيرة، فأخذوا يجرعون أدوية شتى، ظاهرها تخفيف المرض وحقيقتها فدحه؛ فكانت هذه المحاولات التي قامت إبان القرن التاسع عشر ولا تزال قائمة إلى أيامنا هذه دليلاً وبرهاناً على نقص نشعر به ولا بديل لنا عنه. وعندي أن المحاولة الأخرى التي تستهدف الانصراف عن الرومانطيقية إلى الواقعية والحقيقية، مستغيثة بالعلوم الطبيعية ومعتمدة على وجهات النظر التي حددتها، أقول هذه المحاولة أدنى إلى القوة والرجولة. إلا أن المبالغة في إبراز الخاصة الجزئية أو طائفة الخصائص الجزئية كما هي، لم تضعف بل اشتدت في هذه المدرسة، التي كانت هي الأخرى رومانطيقية في طابعها وفي نشأتها.

وقد أرجع بعضهم إلى هذه المبالغة نفسها ظاهرات أدبية أخرى معروفة كل المعرفة، من «الكتابة الفنية» التي نودي بها في فرنسا إلى المحاولات الاختلاجية التي قام بها الشاعر الإيطالي باسكولي ليظهر التأثرات المباشرة بصورة واقعية، والتي جعلته، بمعنى من المعاني، الممهد لمذهب المستقبل وموسيقى «الضوضاء».

وقد أشار إلى طبيعة المرض التي ركب عليها جسم الأدب الحديث، أدباء عظام لا نقّاد صغار، أدباء هم خيرة كتاب أوروبا، واستعملوا في التمييز بين القدماء والمحدثين نفس التعابير تقريباً، بدون أن يعرف أحدهم شيئاً عن الآخر (فولفغانغ، غوته، جياكومو) فقال الشاعر الألماني: «لقد كان القدامى يصورون الوجود، أما نحن فنصور التأثر، هم يصفون الخوف، ونحن نصف بخوف، هم يصفون اللذة، ونحن نصف بلذة.. ومن هنا ينشأ كل ما نرى في الأدب الحديث من مبالغة، وتصنّع، ورشاقة زائفة، وتنفخ، وبهرجة. ذلك أننا حين نصور التأثر، لننقله إلى غيرنا، لا نعتقد بأننا ظفرنا بجعل الآخرين يشعرون به إلى حدّ كافٍ». ومدح الشاعر الإيطالي «بساطة» القدماء و«انطلاقهم الطبيعي» ثم قال: «وقد توفر لهم ذلك لأنهم لا يمضون كالمحدثين وراء التفصيلات، حيث يظهر جهد الكاتب بوضوح، فما يعرض أو يصف موضوعه كما تقدمه الطبيعة، بل يمعن في جزئياته ويذكر ملابساته، ويطيل الوصف، ويسرف في التفصيل كل ذلك بغية أن يحدِث تأثيراً. وهكذا تنكشف نية الشاعر، وتزول الحرية، ويتلاشى الانطلاق الطبيعي، ويتحدث الشاعر أكثر مما يتحدث الشعر. لقد كان الإحساس بالشعر لدى الأقدمين لا نهائياً، وهو لدى المحدثين نهائي». وطاب لغوته أن يتخيل كلمة عادلة يناكد بها الرومانطيقيين، فقال: هذا «شعر مستشفيات» في مقابل «شعر تيرتيه»[1] الذي لا يلهم أناشيد الحرب فحسب، بل كل الأناشيد التي تنعش الإنسان وتبث في قلبه الشجاعة على الصمود في

(1) شاعر أثيني كان يلهب شجاعة الإسبارطيين في الحرب الميسينية الأولى (القرن السابع قبل الميلاد).

معركة الحياة». ولئن احتج أوسكار وايلد على نعت اسم «الفن» بصفة «المريض»، فإن صفات المجتمع لتعزز الاعتقاد بملاءمة هذه الصفة لهذا الموصوف.

إن «الطابع العام» في أدب أو فن لا يمكن أن يُسند، مباشرة أو في صورة الحكم، إلى الآثار الشعرية الخارجة من هذا الأدب وهذا الفن. بل إنه كما رأينا ليس من الفن الحقيقي في شيء، فما هو إلا اتجاه عملي يؤثر في ما ليس بفنٍ حقيقي في أدب من الآداب، أي في مادة الأدب وفي نقائصه أحياناً. ومن نافلة القول أن نردد إن الفنانين العباقرة والشعراء الموهوبين، أو إن الآثار العظيمة والصفحات الجميلة - أعني كل ما له قيمة في تاريخ الشعر - لا تستسلم لهذا المرض ولا تنساق مع الاتجاه العام. إن كبار الشعراء وكبار الفنانين ليفدون من كل بلد ومن كل عصر إلى هذا الفلك المنير، يجتمعون فيه ويتواطنون ويتعارفون كأنهم إخوة، سواء أكانوا من أبناء القرن الثامن قبل المسيح أم من أبناء القرن العشرين بعده، وسواء ألبسوا المئزر اليوناني أم الثوب الفلورنسي أم الكساء البريطاني أم الجلباب الشرقي الأبيض. إنهم جميعاً كلاسيكيون، بأحسن معاني هذه الكلمة، وهو في رأيي معنى انصهار خاص بين عنصر البداوة وعنصر الحضارة، بين فيض الوحي وقوالب المدرسة. ولكن من الخطأ مع ذلك أن نعتقد بأنه ليس يفيدنا في دراسة الشعر أن نحدد تيارات الفكر والعاطفة والحضارة في عصر ما من العصور، فإن هذا يفيدنا أولاً في إعطاء قالب عياني للمحك الذي نفرق به بين فن الفنانين الحقيقيين، وفن أنصاف الفنانين، وفن غير الفنانين، ويفيدنا ثانياً في معركة كبار الفنانين أنفسهم، وذلك إذ يدلنا على ما ذللوا من صعوبات، وما نالوا من ضروب الظفر على المادة الخام التي

استعملوها واستطاعوا أن يفرغوا فنهم فيها، ويفيدنا أخيراً (لأن في كبار الفنانين أنفسهم أجزاء فانية) بمساهمته في تفسير بعض نقائصهم.

على أننا إذ نحدد الاتجاه المسيطر أو الطابع العام، نظفر كذلك بتحذير الفنانين من الخصم الذي يصادفونه في نفس الظروف التي عليهم أن يخلقوا ضمنها، والذي لا يستطيع الناقد أن يعينهم عليه بغير هذا التحذير العام. ويمكن أن يحدد هذا التحذير على وجه خاص بهذا المنهج الذي ينصحهم بأن لا يصغوا إلى أولئك الذين كانوا في السابق أو لا يزالون في الحاضر يفسّرون هذا الاستعداد النفسي الذي أتينا على وصفه بأنه شيء خاص بشعب معيّن أو عصر معيّن، وإنه ينتقل إلى الشعوب الأخرى بطريق العدوى. فمهما كان صحيحاً أن التعبير المباشر العنيف القاسي يغلب في الشعوب الجرمانية كما يغلب في الشعوب التي كان حظها من نموّ التهذيب الاجتماعي قصيراً، فإن هذا الاتجاه هو في الواقع استعداد عام يشترك فيه النوع البشري كله، ويظهر في جميع الأزمنة وجميع الأمكنة. فإذا نظرنا إلى التاريخ وجدنا أنه ظهر في صورة عنيفة في كل بلد من أوروبا منذ نهاية القرن الثامن عشر، لأنه يناسب ظروفاً عامة مشتركة في الفلسفة والدين والأخلاق. وقد سبق أن لوحظ في هذا الاتجاه ليس اتجاهاً أدبياً إلا بطريق غير مباشرة، وإنه يرجع قبل كل شيء وبطريق مباشرة إلى أصل فلسفي - ديني - أخلاقي، لذلك فمن العبث أن نحاول التغلب عليه بعلاج متصل بالشكل الفني، كما لو كان الداء ناجماً عن جهل بالبلاغة أو أساليب الصناعة... وطالما لوحظ أن كل محاولة من هذا النوع لا تصيب كبير نجاح. وإنما يخف المرض ويزول حين يقوم في النفس الأوروبية إيمان جديد قادر على أن يقطف أخيراً ثمرة هذا القلق الكثير الذي عانيناه، وهذه

الآلام الكثيرة التي تحملناها، وهذا الدم الغزير المسفوح... سيخف الداء ويزول بنفس الوسيلة التي حاربه بها مختلف الفنانين وغلبوه، ويمكن أن يحارب بها ويغلب، أعني بنموّ طبعهم الفلسفي الديني الأخلاقي، أي بنموّ شخصيتهم التي هي أساس الفن كما هي أساس كل شيء آخر. فإذا لم يخف بل اشتد وتعقّد في المستقبل القريب، كان معنى ذلك أن ثمة محنة جديدة لا بد منها لهذا المجتمع البشري الذي يتألم ويتعذب. ولكن كبار الفنانين، برغم ذلك، سيستطيعون دائماً أن يبلغوا الحقيقية الكاملة، والصورة الكلاسيكية، كما استطاع ذلك، إبان القرن التاسع عشر، أيام طغى الشر، كبار الفنانين الذين يفخر بهم الأدب الحديث، من غوته، وفوسكولو، ومانزوني، وليوباردي، إلى تولستوي، وموباسان، وإبسن وكاردوتشي.



فهرس الأعلام والأماكن



الفهرس





عاش بندتو كروتشه في منزل رجل سياسي محاط دائماً بنوّاب وأساتذة وصحافيين، فكان يستمع إلى مناقشات في السياسة والقانون والعلوم.. مكّنته، وهو المحبّ للقراءة، من توسيع معارفه، وقد ظهر ذلك في الميادين التي كتب فيها، إذ كتب في الأدب وحاز شهرة كبيرة، وكان يشغله التاريخ الذي يراه مرتبطاً بالفن، وقد أثارت مقالته "ردّ التاريخ إلى مفهوم عام للفن" تعليقات ومناقشات كثيرة.

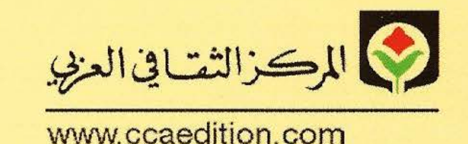
وعبر مجلّة "النقد" التي أصدرها، قدّم نظريات حول فلسفة الفن، مدافعاً عن الفلسفة الهيغليّة التي أعقبت النقد الكانطي وصحّحته. يعتبر كروتشه أن النشاط الفنّي هو أوّل خطوات نشاط الفكر. هو حَدْسٌ خالص، والحدس هو الإدراك المباشر، الإدراك الخالي من أي تفكير مسبق ومن أي عنصر منطقي. فالمعرفة الحدسيّة هي المعرفة الفنيّة، وهي سابقة على المعرفة المنطقيّة، لأنها فجر كل معرفة.

إن الفنّ هو التعبير عن شعور، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسّها الفنّان وبين الصورة التي يعبّر بها عن هذه العاطفة، أي بين الحدس والتعبير. ولذلك لا يمكن أن تُصنّف الفنون تصنيفاً نهائياً، لأن الحدوس فرديّة وجديدة أبداً، ولا نهاية لعددها. ولا قيمة لتلك القوانين التي يضعها النقّاد حين يربطون قيمة الأثر الفنّي بالتزامه لقواعد، أو توليده لحقيقة.



ISBN 978-9953-68-408-1

لوحة الغلاف: سيزان



www.ccaedition.com